*Nu cumva secretele atracții dintre cuvinte au, în poezie, alte explicații, se ordonează după alte legi decît ale vorbirii ? A încerca să citești poezia cu uneltele lecturii obișnuite pare un fel de căutare a anatomiei broaștelor în corpurile unor undine.
Oare aveau dreptate vechii greci care denumeau poietes, creator, între toți artiștii numai pe muzician și pe poet ?
Sau gînditorii Orientului medieval care socoteau poezia înrudită numai cu muzica, fiind însă cîntecul „mai presus de cuvîntul vorbit după cum acesta e mai presus de muțenie ori sănătatea e mai bună decît boala ?"*

Sinteze

S

Editura Eminescu

Lei 9,50

Sinteze

S

Grete Tartler
Melopoetica

Editura Eminescu

Grete
Tartler

Melopoetica

1984
Editura Eminescu
BUCUREŞTI, PIAŢA SCÎNTEII 1

COPERTA SERIEI : IÁNOS BENCSIK

Preludiu

M-am întrebat întotdeauna : oare poezia poate face parte din „regnul“ prozei și dramaturgiei (ba chiar și al eseului, după cum se spune în ultima vreme) ? Oare, aruncînd o privire asupra epocilor de creație, poeții unei anume vremi trebuie citiți cu aceiași ochi cu care e citită proza și celelalte genuri literare ? Nu cumva anatomia inexplicabilă a poeziei, „misterul“ efectelor ei, se datorează altei înrudiri ? Nu cumva secretele atracției dintre cuvinte au, în poezie, alte explicații, se ordonează după alte legi decît ale vorbirii ? A încerca să citești poezia cu uneltele lecturii obișnuite pare un fel de căutare a anatomiei broaștelor în corpurile unor undine. Oare aveau dreptate vechii greci care denumeau *poietes* (creator) între toți artiștii numai pe muzician și pe poet ?[1] Sau gînditorii Orientului medieval care socoteau poezia înrudită numai cu muzica, muzica fiind însă „mai presus de cuvîntul vorbit *(al-mantiq)* după cum acesta e mai presus de muțenie ori sănătatea e mai bună decît boala“[2] ?

Întrebarea este veche și răspunsuri despre înrudirea poeziei cu muzica (mai mult decît cu alte arte) s-au dat destule. O explicație frecventă este impregnarea amîndurora de ritm, văzut ca „periodicitate per-

[1] Erich Frank, *Plato und die sogenanten Pythagoreer*, Darmstadt 1862 p. 1 *apud* Anton Dumitriu, *Cartea întîlnirilor admirabile*, ed. Eminescu, 1981, p. 183.

[2] Al-Mas'udi (sec. X), *Kitab muruǧ ad-dahab wa ma'adin al ǧawhar* („Cartea cîmpiilor de aur și a minelor de nestemate“), ed. Barbier de Meyrd și Pavet de Courteille, Paris 1861—1877, vol. VIII, cap. 62, p. 38—40.

ceputã"[1], ca reflectare a ritmului psiho-fiziologic interior,[2] ca temă a pulsației vii (reluată de Renaștere, sub egida lui Platon, de la pitagoreici) ; ritmul ca expresie a libertății, care pune nemărginitul în mărginit, dînd astfel poeziei și muzicii șansa „de a se cîștiga pe sine prin mărginire"[3], ritmul care, în arte ireversibile (ca durată) deformează curgerea obișnuită a timpului, ajungînd la incantație. O altă explicație este „armonia" care domnește deopotrivă între sunete și între cuvinte, asemănătoare „armoniei" care domnește între corpurile cerești,[4] — după cum și „melodia" sensurilor în poezie sau melodia muzicală au fost comparate cu mișcarea melodică macrocosmică[5].

Cea mai frecventă explicație este apropierea — în primul rînd a muzicii, apoi a poeziei, de elementaritate, de Idee. După Schopenhauer, arta propune contemplarea lucrurilor în esența lor ; dar muzica e, ca ideile chiar, o reproducere a Voinței în sine ; ar putea exista și dacă lumea n-ar exista, e obiectivarea Voinței la fel de direct ca lumea sau ideile ; e *paralelă ideilor*, nu doar o copie a lor (asemenea celorlalte arte) ; vorbește nu despre Umbră ci despre Ființă ; depășește universul cerebralității, inteligenței[1]. Muzica e, după Herder, „limbajul invizibilului", nu are nevoie de reprezentare ; la fel pentru Novalis, Tieck, Hoffmann, Wackenroder și toți romanticii în general. Dar și poezia „înfățișează ce nu se poate înfățișa ; vede ce nu se poate vedea ; simte ce nu se poate simți", face posibile întrepătrunderile invizibilului cu sensibilul, e „un mod de a acționa al sufletului frumos, ritmic — vocea care însoțește alcătuirea sinelui — călătorie în țara Frumuseții — urma ușoară a degetelor umanității — regulă liberă — victorie asupra naturii grosolane din fiecare cuvînt — ...iluminare-ritm-artă"[2]. Protestului lui Hegel, care spunea că nu poate fi o prea mare apropiere între poezia mai bogată în „conținut" decît muzica oglindind numai mișcări „incerte", „neparticulare" *(unbestimmt)* ale vieții spirituale[3] i s-a replicat de mult : și muzica poate comunica, eventual, „date" concrete : de pildă elemente autobiografice (Pachelbell cu ale sale *Musikalische Sterbegedanken* după moartea de ciumă a familiei sale, Berlioz cu a sa nefericită iubire pentru actrița Harriet Smithson în *Symphonie phantastique*, Smetana cu „amintirile" muzicale în *Din viața mea*, Strauss cu *Simfonia domestica*, Janaček și ale sale *Scrisori intime* într-un cvartet de coarde, Schönberg și al său trio de coarde în care își descrie propria boală etc.)[4]. Reversul medaliei : și poezia se poate ridica pînă la limbajul esențial, elementar.

Nici modernii nu au părăsit credința neobișnuitei înfrățiri între muzică și poezie. Poezia dadaiștilor se

[1] Pius Servien, *Essai sur les rythmes toniques du français* („Ritmul este periodicitate percepută ...Orice fenomen perceptibil pentru simțurile noastre se detașează din ansamblul fenomenelor neregulate ...pentru a acționa singur asupra simțurilor noastre... și, puțin cîte puțin, respirația, pulsațiile, ideile și tristețile noastre, toate joacă în ritmul șters, dar persistent, pe care credem că nu-l auzim") *apud* Matila C. Ghyka, *Estetică și teoria artei*, Buc. 1981, p. 49, nota 28.

[2] Matyla C. Ghyka, *op. cit.*, *Eseu asupra ritmului*, pp. 337—395.

[3] Schelling, *Zur Philosophie der Kunst*, în *Jubiläumsausgabe von Schellings Werken*, München 1959, vol. III, pp. 222—249.

[4] Friedrich Wilhelm Joseph Schelling : „Rythmus, Harmonie und Melodie... sind die ersten und reinsten Formen der Bewegung im Universum ...was man Centripetal — und Centrifugalkraft genannt hat, ist nichts anderes als — dieses Rythmus, jenes Melodie" („Ritmul, armonia și melodia ... sînt cele dintîi și cele mai pure forme ale mișcării în univers... ce a fost numit forță centripetă și centrifugă nu e altceva decît una ritmul, cealaltă melodia"). *op. cit.*, *idem.*

[5] J.W. Goethe : „Die Sonne tönt nach alter Weise" („Soarele răsună după o străveche melodie") — *Faust I, Prolog im Himmel* (Raphael).

[1] Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, în *Sämtliche Werke*, Eberhard Brokhaus Verlag, Wiesbaden 1947—1950, vol. V, II, p. 19, § 218.

[2] Novalis, *Fragmente und Studien. Werke*. Heidelberg 1953, p. 305 nr. 42.

[3] Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Berlin 1955, p. 145, p. 73.

[4] Cf. Hans Cristoph Wabs, *Autobiographische Elemente in musikalischen Kunstwerken*, „*Musica*", III—IV 1974, p. 128.

întîlnea cu „bruitismul", arta zgomotelor, concertele numite *intonarumori* introduse de Francesco Balilla Pratalla și Luigi Russolo[1]; compozitorul Luciano Berio studia transformarea electronică a unor elemente ale vorbirii și declara că izolarea muzicii de poezie și în general de celelalte arte ar însemna „resemnare, un fel de rasism"[2]; Étienne Souriau pune „criza generală a poeziei actuale" pe seama slăbirii simțului muzical în poezie[3]; se pot da sute și sute de exemple în care poeții și compozitorii contemporani recunosc necesitatea cunoașterii reciproce. Proporțiile spațiale între anumite cuvinte recontextualizate, tainele repetiției, sau pur și simplu așezarea cuvintelor, acea înșiruire care atinge deopotrivă sufletul și auzul (aceleași cuvinte altfel dispuse n-ar mai face impresie), dinamica frazelor, cu schimbările subite de nuanță sau crescendele tensionate, cu sublinierile și accentele scontate ca să nu mai vorbim de construcție, formă (după modelul temei cu variațiuni, al sonatei etc., sau pur și simplu aplicarea tehnicii contrapunctice), toate acestea demonstrează că orice text (poetic) ar putea fi citit printr-o grilă muzicală; că „libertatea" modernilor nu e decît o încercare de întoarcere la limbajul direct, elementar. S-ar putea vorbi despre „celule" poetice dezvoltate asemenea celulelor muzicale, despre relația fundal-figură și continuu-discontinuu în poezie și muzică, despre unison și octavă în poezie (sinonimele, de pildă), despre leitmotive, polifonie, imitație, despre *clustere* ca mari acorduri complexe și disonante de cuvinte, despre „timbre" poetice etc.

Dacă nimeni nu contestă aceste asemănări în cazul poeziei rimate și ritmate, mai puțin posibilă pare *melo-*

[1] Cf. Luigi Russolo. *The Art of Noises, Futurist Manifesto*, translated in Nicholas Slonimsky, *Music since 1900*, New York, 1971, pp. 1298—1302.

[2] Luciano Berio, *Poesia e Musica — un'esperienza ; „Incontri musicali"* IV, Milano, 1958.

[3] *Apud* Miguel Querol Galvada, *Musique et poésie au XVI-eme siècle*, Paris, 1954.

poetica[1] în analiza poeziei moderne. Totuși, renunțînd la „săltărețele dactile", nici un poet al zilelor noastre nu a renunțat de fapt la *ritm* (înțelegîndu-l însă ca pe o periodicitate percepută la alte nivele : periodicitatea metaforelor, simbolurilor, miturilor, tipurilor de personaje etc.) nici la *armonie* (consonanța sau disonanța scontată a acordurilor verbale) sau la *polifonie* (împletirea mai multor „voci") ș.a.m.d. Încărcătura psihologică a intervalelor corespunde încărcăturii psihologice dintre anumite cuvinte ; există și „armonice" (reverberații) ale unor cuvinte fundamentale așa cum sunetele au armonice naturale ; serialismul a dat în literatură serii de cuvinte, teme, mituri, etc. și a fost comparat cu structuralismul[2], stilul improvizatoric și-a găsit adepți în ambele arte ; „complexul modernității" este același pentru poeți și muzicieni (problema dificilei receptări de către public, greutatea de a nu lăsa opera să dispară inundată de propria tehnică și estetică, încercarea de a „merge înainte" păstrînd totuși simplitatea și emoția...) ; și unii și alții au de înfruntat asaltul multipolarității și asimetriei. Dorința de a găsi o soluție împotriva „atomizării" muzicii și poeziei, împotriva tendinței spre abolirea oricărei convenții, dorința de a apropia codurile de producere de codurile de receptare îi îndeamnă deopotrivă pe poeți și pe compozitori să caute o cale unificatoare, o nouă „gramatică" în stare să asigure comunicarea cu totalitatea tot mai diversă, eterogenă, a cititorilor și ascultătorilor. Fenomenul, descris de compozitorul Ștefan Nicu-

[1] S-ar putea propune termenul *melopoetica* pentru analiza similarităților de construcție între muzică și poezie ; *melopoiia* (propriu-zis „compunerea melodiilor") avea încă la vechii greci sensul de teorie mai generală a compoziției (în timp ce *armonia*, mai ales în urma școlii pitagoreice, „devenise știința raporturilor numerice dintre sunete și nu se mai ocupa de celelalte aspecte strict estetice" — cf. Plutarh, *Despre muzică*, în *Arte poetice ale antichității*, ed. Univers 1970, cap. XXXIII, nota 80). *Melopoetica* ar putea deveni deci o teorie și mai generală, a compoziției și a compunerii de poezie.

[2] Th. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949.

lescu în ce privește problemele muzicii, poate fi lesne identificat și în cazul receptării de poezie: „Cunoașterea tuturor codurilor culturale, deseori divergente sau chiar opuse, necesită timp, mijloace de informare, lipsă de prejudecăți, etc., performanțe greu de atins de toată lumea. Mai mult, în sălile de concert nu se mai programează, ca acum două sute de ani, exclusiv artă contemporană, ci cu precădere muzica ultimelor două secole. Unii auditori au deci șansa familiarizării de la Bach la Wagner și, în ciuda discurilor sau a altor mijloace de propagare a culturii, ei resping în genere, prin necunoaștere, tot restul. Astfel, în privința creației contemporane, i se cere auditoriului supremul efort de a asimila, adesea fără pregătire, multitudinea nesfîrșită azi a codurilor individuale de producere. De aici, imposibilitatea comunicării cu totalitatea atît de diversă, de neomogenă, a melomanilor. Vina se află desigur și la unii autori, care desfid codurile generale de percepere, dar și la unii melomani, care ignoră codurile semnificative de producere ale contemporaneității. Față de situația prezentă, compozitorii răspund îndeosebi prin *patru tipuri-limită* de atitudini semnificative: fuga înainte, fuga înapoi, căutarea unei ordini individuale, căutarea unei ordini arhetipale. Toate au, în cazurile autentice, o neîndoielnică legitimitate, iar uneori se îmbină sau se substituie unele cu altele în creația aceluiași autor"[1].

Identificînd aceste tipuri-limită de atitudini nu numai la compozitori ci și la poeți, ar deveni posibilă o analiză în paralel a acestor strădanii de a ridica încercările particulare la semnificații mai generale, considerînd că asemenea „dovezi concrete" ar putea fi mai utile în sprijinul unei eventuale *melopoetice* decît considerațiile abstracte. „Materialul" de lucru l-am căutat în promoțiile '70 și '80 din poezie și muzică, adică a generației de scriitori și compozitori născută în primul

[1] Ștefan Niculescu, *Intre individual și general*, „*Arta*" nr. 11, 1983.

deceniu după Eliberare (cu unele excepții, precum Cezar Ivănescu, Angela Marinescu în poezie, sau Octavian Nemescu, Corneliu Cezar, Nicolae Brînduș în muzică — ale căror nume am considerat că n-ar putea lipsi din peisajul melopoetic propus). Am ales deci în general autori mai tineri, tocmai pentru a demonstra că similaritățile melopoetice nu sînt un apanaj al creației „așezate", oarecum clasicizate, unde a le dovedi ar fi fost mult mai ușor și chiar mai convingător. Peisajul poetic și componistic este desigur mult prea complex iar distanța față de fenomen mult prea mică pentru a putea pretinde că încadrarea în sus-amintitele tipuri-limită a unor autori cu foarte multe valențe și modalități de creație nu este uneori forțată, dar am ales în general aspectul care părea cel mai reprezentativ. Astfel, deși Corneliu Cezar a scris și muzică experimentală și *retro*, l-am încadrat la „arhetipali" fiindcă *Ziua fără sfîrșit* (care poate fi încadrată în această direcție) pare a fi cea mai reprezentativă lucrare a sa. La fel, în cazul lui Octavian Nemescu, autor care a experimentat și valorificat toate modalitățile de creație: e trecut la „muzică imaginară" nu fiindcă ar fi dominanta cercetărilor sale ci fiindcă este deocamdată unicul promotor al acestei neobișnuite născociri. La fel în privința asocierii numelui lui Nicolae Brînduș cu teatrul instrumental și în general în cazul tuturor compozitorilor ale căror portrete, se va vedea, nu se rezumă la trăsătura subliniată prin titlul capitolului respectiv. Situația este aceeași și în poezie, unde demonstrarea unui anume aspect al creației acelui autor nu înseamnă și epuizarea valențelor sale: Mircea Dinescu nu este, de pildă, numai experimentalist, ci și *retro*, Adrian Popescu nu e numai *retro*, ci și arhetipal, Ion Bogdan Lefter și Mariana Marin sînt și experimentaliști etc. etc. Intenția a fost de a ilustra doar o anume latură a unei personalități multivalente — și anume acea latură care pare, prin comparație, definitorie.

O lectură *melopoetică* ar mai putea sublinia, poate, că anumite motive în anumite momente au o rezonanță specială în starea estetică, datul social estetic al unei

epoci. Ar fi deci o încercare de a lua pulsul temperamentului artistic al unui moment, de a vedea dacă, într-o generație complexă, chiar eterogenă (din care am considerat că fac parte, în poezie, și scriitorii iugoslavi de limbă română Ioan Flora și Petru Cîrdu, din promoția '70) există sau nu o mișcare spirituală mai presus de invenție, de stiluri individuale. Din acest motiv nu am alcătuit capitole speciale cu „poeți" sau „compozitori", considerînd că prezentarea lor „amestecată" ar ilustra mai bine ideea de *melopoetică*. Intenția a mai fost de a observa dacă, așa cum „noua școală de compoziție românească reprezintă fenomenul cel mai fascinant al muzicii europene din acești ani"[1], cum afirmă muzicologul francez Harry Halbreich, creația con-generilor poeți se situează sau nu la aceeași înaltă tensiune. Am comparat deci mai puțin creația tinerilor poeți cu aceea a predecesorilor (lucrul s-a tot făcut) cît cu unele repere universale (pentru a încerca așezarea, și din acest punct de vedere, a poeziei în același plan cu muzica).

Deși, evident, între poezie și muzică nu poate exista fuziune completă, ele sînt în continuare și în cele mai moderne creații bune surori, iar scriitorii și muzicienii au aproape aceleași idealuri, sînt bîntuiți de aceleași temeri, experimentează tehnici nu mult diferite. Victoria asupra „naturii grosolane din fiecare cuvînt și sunet", cum spunea Novalis, va fi poate mai aproape dacă aceia care o caută se vor cunoaște mai bine între ei.

[1] „Senzația nu va fi cu nimic mai puțin puternică decît cea provocată de descoperirea școlii poloneze, după 1956. Dar în timp ce în afară de doi sau trei deschizători de drum, aceasta s-a sufocat repede și nu a produs revelații demne de acest renume, școala românească proliferează fără încetare noi talente. Aceasta se întîmplă pentru că ea se bazează pe o pedagogie cu mult mai solidă ca în Polonia grație a patru compozitori mai vîrstnici din generația Boulez-Stockhausen : Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu și Aurel Stroe care au format pe cei mai tineri și care joacă în România un rol comparabil cu cel al lui Donatoni în Italia" (*Carte blanche à Harry Halbreich*, Paris, decembrie 1983).

I. Curentul „retro". Salvarea vechilor coduri

Jocul cu mărgele de sticlă

„În starea de incertitudine și în falsitatea vieții spirituale din acea vreme, care a vădit totuși în anumite privințe energie și măreție, noi, cei de astăzi, descifrăm simptomul groazei care a pus stăpînire pe spirit, atunci cînd, la sfîrșitul unei epoci aparent victorioase și prospere, s-a aflat deodată față în față cu neantul: simptomul... unei neîncrederi, răsărite peste noapte, față de sine însuși, față de propria-i putere și demnitate și chiar față de propria-i existență. În acea perioadă de decadență au avut loc și unele succese spirituale majore, între altele începutul unei științe a muzicii, ai cărei legatari plini de recunoștință sîntem. (...) Chiar în miezul perioadei de înflorire a foiletonului existau pretutindeni grupe izolate și mici, decise să rămînă devotate spiritului și să se străduiască din răsputeri pentru a salva... un grăunte din tradiția sănătoasă, bunele moravuri, metodele și conștiința intelectuală"

HERMANN HESSE [1]

A înțelege curentul *retro* ca pe un joc cu mărgele de sticlă, o metodă de lucru „exemplar de pură și de

[1] Hermann Hesse, *Jocul cu mărgele de sticlă*, traducere, prefață și note de Ion Roman, ed. Univers, 1969, pp. 19—21.

scrupuloasă", un alfabet spiritual care încearcă păstrarea, „salvarea" unei ordini atestate de „tradiția sănătoasă" ca fiind eficientă, înseamnă a înțelege că nu e vorba de copierea unor modele din trecut, de dorința succesului la public datorat cunoașterii unanime a diferitelor coduri artistice din trecut, ci de dorința reală de a „salva" această veche ordine de destrămare totală. Vechile coduri sînt înțelese ca un fel de sănătate morală care conservă valoarea fiecărui element, ca o uriașă arhitectură menită să adăpostească tot ce e mai profund în civilizația europeană. Cuvintelor lui Goethe, care credea că în natură ca și în artă nimic nu este cu totul terminat, de parcă o taină s-ar ascunde îndărătul lucrurilor, le răspund jucătorii cu mărgele de sticlă, care socotesc de datoria lor să continue aceste veșnic neîncheiate, ascunse intenții. După părerea mea, tinerii muzicieni sau poeți care își caută ordinea creației în vechile coduri nu sînt, pur și simplu, adepți ai curentelor „neo", nu fac pur și simplu o revenire la un limbaj sau produs cultural consumat (cum s-ar spune, cum s-a și spus, luînd cuvîntul *retro* ad litteram), nu mărunțesc nimic epigonic, ci fac, de fapt, o anamorfoză a unor imagini care au mai fost văzute cîndva. Există desigur creatori care preiau întocmai un anume limbaj, care nu trec prin propria lor retină reflexiile oglinzii, dar aceștia sînt lipsiții de har care nu intră în discuție sau interesații de succes ieftin — care nici ei nu joacă vreun rol în definirea unui curent. Un compozitor de talent, un poet adevărat, un creator în toată puterea cuvîntului, nu vor confunda niciodată regăsirea, salvarea, perpetuarea, cu șapirografierea fără valoare. Dacă, de pildă, Corneliu Cezar, care e un compozitor preocupat în primul rînd de armonicele naturale ale sunetului și de muzica arhetipală, scrie o lucrare *retro (Alpha Lyrae, piesă simfonică în stil preclasic)*, această lucrare nu-i va părea niciodată ascultătorului o copie după muzica de curte renascentistă, ci o încercare de recucerire a „paradisului pierdut", de redobîndire a stării benefice — în numele căreia compozitorul își impune o anumită depersonalizare, un

fel de umilință victorioasă în spirit. Un creator care și-a demonstrat din plin originalitatea are deodată revelația integrării sale în Marele Cîntec, în fluviul spațiu-timp spre marea țintă : „Oamenii trec, aripile noastre se ating. Ceva din noi trece însă spre marele cîntec. În uriașa și lenta spirală aud și eu astăzi ceea ce oameni pe o spiră mai jos auzeau poate mai bine ca mine. Îmi pare că aud cum auzeau cei din străvechea antichitate, aceia pentru care universul cînta — sau asemenea celor din Renaștere cînd, deși nerenăscuți, nu uitaseră însă să cînte (...) Și toate astea erau de foarte demult, cînd încă nu se zvonise că voi veni. Și totuși, chiar fără mine, existau liniștite și Săgetătorul și Lira și gravitația universală și codul genetic. Privind cu atenție astăzi citesc semnătura marelui cîntec și-n delicata hexagramă a firului de zăpadă. Și totuși ceața de dincolo de noi crește încă. Nu e o beznă, nu e numai amenințarea unei conflagrații. Cîntecul din noi n-a tăcut. Spre ce mă îndrept ? Spre ce te îndrepți și tu, omule ? (...) Și fruntea mea picurînd se apleacă în venerația covîrșitoare a țintei fără sfîrșit"[1].

O asemenea viziune, de înțelegere a artei ca punte, ca drum al săgeții între arc și țintă, explică adevărata intenție a jucătorilor cu mărgele de sticlă, a celor care vor să perpetueze bunele tradiții pentru a se asigura că omul viitorului nu va fi un robot și nu se va autodistruge.

Păstrarea alfabetului de sticlă. Plăcerea de a instrui spiritul prin exercițiile cele mai exacte, de a căuta în artă „un duh de opoziție, o bravadă la adresa morții, un spirit cavaleresc și ecoul unui rîs supraúman, al unei seninătăți nemuritoare"[2] a dat în poezia tinerilor un

[1] Corneliu Cezar, *Alpha Lyrae*, comentariu al autorului în programul de sală al concertului Filarmonicii din 4/5 mai 1984, p. 7.

[2] Hermann Hesse, *op. cit.*, p. 39.

fel de „transavangardă", de revenire pe alt ton la „alfabetul" fostei avangarde — ton destul de incisiv ca să devină o critică a senzaționalismului, a descompunerii morale, a rigidității și artificialității. Printre cei care își propun păstrarea acestui alfabet, poate chiar inițiatoarea „jocului cu mărgele de sticlă", numit ca atare, în poezie, Mariana Marin își ia în volumul de debut[1] drept model „provincia pedagogică" (preluată de Hesse de la Goethe), al cărei nume, Castalia, sugerează deopotrivă castitatea și casta. Versurile ei readuc încrederea în posibilitatea evoluției spirituale, nu numai a celei tehnice ; încrederea că portretul omului de mîine va fi cel al lui Joseph Knecht, nu al unui robot oarecare. „Într-o zi / tînărul prozator ne-a descris o provincie imposibilă. / Plini de entuziasm, prietenii toți au plecat într-acolo. / Și ei ce nebuni ! Și ei ce nebuni, îmi spuneam / înainte de a mă ascunde în lada de zestre. / De aici nu-mi mai amintesc nimic. / Privesc decăderea familiei / și scot țipete mici pentru posteritate. / Ehei, viclenia cîntărețului orb ! / Cînd îți întinde o mînă ai putea lumina o sută de ani, în plină iarnă / a spiritului. Ehei." *(Viclenia cîntărețului orb).* Cîntăreții orbi (orbi față de lumea dinafară, dar luminați interior) au fost din totdeauna eroii civilizatori, a căror misiune era de a duce oamenilor sunetele, cuvintele și ritmurile primordiale cînd răsună „muzica pieirii". Tonul lucid al poemului, care distinge marginile iluziei, „viclenia" cîntărețului orb, care te face să crezi prea lesne în victoria spiritului, nu anulează marea respirație a speranței, a „nebuniei" speranței. Încercînd restabilirea armoniei dintre universul spiritual și cel teluric, poeta își propune uneori părăsirea „lumii din afară", „istoria asta murdară", alcătuindu-și o biografie pură, lipsită de amănunte concrete, care să fie doar „memoria celor 5 4 3 2 1 etaje / numărate încet de ochiul egiptean / proaspăt vopsit", care să fie doar „o biografie cu zgomot de hîrtie arsă / în care „un orb își

[1] Mariana Marin, *Un război de o sută de ani* (Utopii și alte poeme de dragoste), ed. Albatros, 1981.

amintește gustul ierbii", „o epocă blîndă ghemuită în raftul de sus al bibliotecii", „tandrul sfîșietorul repedele poem".

Limbajul poetic se adaptează, prin urmare, acestei biografii spirituale: supus rigorii (muzicale și matematice), hrănit de toate științele și artele, un limbaj universal, „un alfabet nou / în care fiecare literă îmi poate inventa sîngele". „Și uite ce am aflat: / — Să lupți împotriva acelei părți din tine / unde slăbiciunea lucrează harnic — lamă de cuțit / și ar putea reînvia călătoriile în afara lumii... / Tot ce ating începe să-mi semene. / Nu mizeria dinafară, cea dinăuntru trebuie strivită" *(Pasarela — o artă poetică)*. Numai arta — văzută ca o pasarelă, punte, trăsătură de săgeată care unește trecutul de viitor — poate aduce împăcarea de sine: „În nopțile transparente din sud adormeam luînd poziția fătului / asemenea astronauților în imponderabilitate / sau mă rugam, în vechea mea limbă nepămînteană. / După o sută de ani, în sfîrșit, după o sută de ani, / un acord între mine și această lume. / Fie și cu ochii arși, / fie și cu țipătul facerii ucis în jurul unduitoarelor coapse" *(Orbirea)*. Conștiința participării la o activitate de educație spirituală îi dă poetei curajul să ia în continuare cu asalt „lumile de sticlă și mîzgă / pentru care croise în minte cel mai ales echilibru / al dimineților aburinde / pe o frînghie, în singurătatea ei cea mai vie..."

Revenirea la limbajul unei Ingeborg Bachmann, „scharf von Erkenntniss und bitter von Sehnsucht"[1], poezia care poate trezi conștiința, care-i poate deștepta pe cei care se tem să vadă lumea așa cum e ea, poate fi căutată în „scînteia Heidegger", așa cum „scînteia" pentru Kafka poate fi căutată la Kierkegaard ori „scînteia" pentru Brecht e Marx. Revenirea se face însă într-un limbaj mult mai dur, cu o severitate și o precizie aproape necruțătoare. Jocul cu mărgele de sticlă preia,

[1] Ingeborg Bachmann, *Gedichte. Erzählungen. Hörspiel. Essays*. Piper-Verlag, München 1964: „ascuțit — acut — prin cunoaștere și amar de dor".

în cazul Marianei Marin, învățături recente (nuanțate, filtrate de avangarda românească) dar talentul autoarei folosește „alfabetul de sticlă" într-o scînteietoare manieră.

Globul de cristal. O altă față (mai încăpătoare) a mărgelei de sticlă, ca semn al unui alfabet specific, e cristalul beryllic, globul în care poetul vede toate întîmplările lumii, prăpastia cu marginile numite Nimic și Tot, umbra umbrei, roata sufletului omenesc împiedicîndu-se de eul meprizabil; mînuit cu știință, ajută la păstrarea echilibrului interior, la însușirea unor virtuți spirituale și etice superioare. *Prefețele* și *Cristalele*, *Autoportretele* și *Treapta*, cicluri de poeme „cu mîna întinsă către principiu, către cristalizare" din volumul de debut al lui Ion Bogdan Lefter[1] așează versurile acestuia într-o (parafrazîndu-l pe Rilke) respirație a cristalelor — „căci structura cristalului absoarbe totul, cristalul e forma fundamentală a vieții, lumea e un cristal șlefuit, creierul e un cristal muiat în cenușă falsă, poeme mici, șlefuite, cristale demente" *(Scurtă răbufnire de poem kilometric)*. Cristalele sînt cea mai bună lentilă pentru cercetarea zeului Kairos, cel numit de romani *occasio*, momentul prielnic al inspirației, al întîlnirii cu scînteia; Gerard Manley Hopkins socotea limbajul inspirației cea mai înaltă treaptă a poeziei și îl numea *castalix*. Cristalele condensează cel mai bine realitatea văzută ca materie pentru scris (de la Mallarmé încoace, totul există pe lume ca să ajungă într-o carte). În micile perle de sticlă nu încape realitatea abstractă ci doar adevărul concret: fațetele transparente oglindesc tocmai bine scindarea personalității moderne; polizarea cristalelor amintește transformarea eului, dematerializarea sa. „Firescul absolut din spatele geometriei. Haosul pe care doar străpungînd geometria îl poți a-

[1] Ion Bogdan Lefter, *Globul de cristal*, ed. Albatros, 1983.

tinge — deci prin ea. Atît de firesc încît să te simți copleșit de emoție, înlăcrimat să i te abandonezi fără a te simți pîndit de ridicolul patetismului. Îți dorești fierbinte purificarea. Să poți lepăda trupul ca pe o scîrnăvie — și să-l regăsești cu puterea beatitudinii, același : să-ți plimbi pe el buricele degetelor, să transpiri, să-ți fie simțurile niște pîlnii îndreptate asupra celei mai concrete înfățișări a obiectelor, praful să se ridice (fin) din rigole" *(Prefață)*. Esențializarea propriei individualități se suprapune esențializării poemului : „Între punct și punct se întinde poemul / în respectul *Punctului*. / Poemul începe de la punct / și îl circumscrie cu însuși conturul celuilalt punct ; / cu punctul obținut din suprapunerea celor două puncte / poți să tai geamuri" *(Geamuri și oglinzi)*.

Între mărgelele de sticlă „Ideea strălucește ca magnetul", Zeii pot fi priviți în față. Trecerea eului într-o dimensiune superioară se face în mod sistematic, prin exerciții de tăcere, concentrare, focalizare a amintirilor — prin alungare, cu intransigență, a risipirii, a dispersiunii în efemer : „E timpul să tai în carne vie. / A sosit clipa în care orele tac. / În care ceasurile s-au oprit / și respiri anti-materia (...) Susură invocații ! Șoptește ! / Să-ți fii singur cel mai mare dușman / și să împlînți pumnalul în imaginea ta din oglindă. / Cel de dincolo să sloboadă prin ochi un țipăt mirat și / să alunece trăgînd după el fața oglinzii / ca pe un oblon care se ridică în jos. / Din spatele oglinzii să năvălească spre tine — animal înfometat — / jocul secund" *(Față în față cu dublul)*. Cristalele sînt un fel de mătănii bune pentru „pipăirea conceptelor" și pentru amușinarea „celei de-a treia puteri" : „Poezia dă tîrcoale, o simt : / de cîte ori se apropie, îmi tremură nările. / Cu pleoapele smulse, cu buricele degetelor, / cu porii căscați, cu antenele, ... cu al optulea, al noulea și al zecelea simț — simt" *(Tîrcoale)*. Kairos pătrunde în laborator : „În laborator — mereu aceeași experiență, aceeași țintă feroce : valoarea în aur a unui moment de luciditate. (...) Nu explozie : implozie. Neștiută, superbă — înflorirea rodului costeliv al împreunării dintre formă și concept. Iluminare" *(Prefață)*.

Rolul ordonator, limpezitor al Muzicii (mici poeme — cristale) amintește de locul acordat acesteia încă din vremea lui Platon : de aliat al sufletului, care încearcă să aducă la ordine și unison mișcările lui dereglate. Trăirea esențială (respingerea efemerului, a non-valorii), această lecție învățată de la limbajul universal al muzicii — și, în poezie, de la expresioniști — face din Ion Bogdan Lefter un „neohermetic" de reală forță.

Anamorfoza în poezie. Perla, cristalul, rezultate din concentrarea subiectului, prin solidificarea și structurarea luminii interioare, „mărgeaua de sub limba șarpelui", sînt, ca și stropii de ploaie, de mercur, ca și gemele, unghiile, sideful, ca și orice corp neted, suprafețe de reflexie (același cuvînt folosit pentru reflexiile gîndirii și ale oglinzii !). *Exercițiile de transparență*[1] ale lui Ioan Moldovan văd astfel în poeme un șir de hieroglife ale adevărului (dezvăluind realitatea nealterată) sau ale amăgirii (arătînd lucrurile, ca în oglinzi deformate, altfel decît sînt). În jocul mărgelelor de sticlă poetul mînuiește relațiile dintre sensibil și inteligibil, un „frig luminos, pagină de ivoriu", sunetul dintr-un „atelier de șlefuit concepte", o știință a iluziilor — care-l convinge că „transmisă muzical cunoașterea alterează vocea umană" și că poetul căutător al Adevărului nu are decît certitudinea aparentului, plutind în schimb într-o incertitudine a existentului : „Întotdeauna am aflat ultimul evenimentele / de după cortina de sidef / ... mîinile umede ridică din praf o oglindă / prin cer trece un avion de salvare / întotdeauna am aflat ultimul evenimentele" *(Complex)*.

Aerul e o oglindă pentru producerea mirajelor : „Miroase a mere curățate cu un cuțit inox. Liber să

[1] Ioan Moldovan, *Exerciții de transparență*, ed. Cartea Românească, 1983.

deschizi încet portița grădinii / ... șters dintre noi, aerul povestește mai bine decît Șeherezada" *(Colaj)*. Lumea trebuie explorată cu aparatele unei „camere de minuni" pentru a-i străbate curcubeele și halourile: e un „regn cumsecade / cu oglinjoare zornăind iluzoriu". Ca pentru orice jucător cu mărgele de sticlă, și pentru Ioan Moldovan „înaintea morții oamenii trec printr-o fază de cristal" iar materia izbucnește în rîs „ca o sintaxă ce ridică de jos cartilajele unui zeu". Transparența poate să însemne deformare, filigran, după cum o gîndire concentrată poate naște figuri care să se reflecte în aer: „Unu-nțelege, / alții se uită urît la jocul cu mărgele de sticlă / soarele se turtește la orice eroare de limbă / dar spre seară eu nu șterg nimic spun propoziții enorme / mai complicate decît filigranul pardoselii spre paradis *(Vizionarea unui poem*, VI). Simbol al rațiunii descoperitoare, versul-oglindă e un ochi opac „lipit de o fereastră a maternității", stă de veghe pînă tîrziu și „ridică draperiile"; adeseori compus din cioburi, înlocuiește lucrul văzut printr-o mulțime de imagini, prezentînd realitatea nu fuzionată, ci divizată în tot atîtea figuri.

Nu numai universul înconjurător — reflectat întocmai sau alterat de deformări convexe — îl percepe ochiul-de-cristal: ci, în primul rînd, Sinele, dublul care trece și prin zid („știam de la început că nu glumește / mă aștepta dincolo de pereți"). Primii pași ai acestuia sînt „ca primele vorbe: niște asini aducînd fructe / crude, turtă dulce sîngerie, în mijloc un pătrat de oglindă", traversînd un perete de sidef, „un perete subiectiv". Ca într-un text de Poe, poetul s-ar putea sinucide prin uciderea dublului din oglindă: „A trecut în stație lîngă fosta gară a marfarelor / a trecut pe lîngă magazinul de aparate optice / a urcat a intrat fără să bată / în hol a avut o clipă de derută / dar îndată a izbit de perete ușa camerei / s-a îndreptat spre mine, m-a lovit în piept / un mic geamăt, un scurt sclipăt / fără lămuriri / știu că îmi tremură glasul / chiar tăcînd sub acest fulger secret / mireasmă de sulf și zăpadă / o sălbatecă senzație de fericire" *(El)*.

Versurile-oglinzi pot străluci într-un „cuțit inox", „într-un nor luminiscent", în „aerul înghețat", în „dimineața care zdrăngăne găleți de zinc", într-o „surpare de ferestre", în „bisturiul pe ferestre", în recipientele de carne, în „luna normal de reală", în cristalele de zahăr", în cerul gurii „care nu-i pardosit cu marmură", în rîu, în pereții de ivoriu și sidef, în clopote, în „vîntul aspru și verde ca o măcinare de sticlă" — poetul fiind totdeauna de față „doar pentru a trata aerul / în vederea visării de mai apoi", pentru a-l preface în oglinzi. Suporturile lor vor fi lamele, recipientele metalice, copacii, munții, ploaia, peșterile, chipurile oamenilor etc. Iar ochiul-de-cristal va deforma orașe, întîmplări, vise, amintiri, închipuiri, vase ale meditației (creiere și cranii, cochilii), dorințele, necunoscutul. Din „oglinzile luminate" ale lui Ioan Moldovan se naște nu atît ideea de laser, ca la mulți dintre colegii săi de generație, cît aceea de lentilă care captează nevăzutul îndepărtat — terestru sau cosmic.

Anamorfoza în muzică. Aceeași deformare amăgitoare de care pot fi capabile oglinzile — de data aceasta, sonore — îl preocupă pe compozitorul Șerban Nichifor. Maestru al formelor muzicale dislocate și exagerate, care, rememorate dintr-un anumit moment, par naturale, cu proporții juste, preocupat de celulele ritmice concentrate sau dilatate, de melodiile văzute în perspectivă accelerată sau perspectivă încetinită, Șerban Nichifor e în fond un neoromantic, descompunînd sau deformînd sunetul spre a-l integra în lumea iluziei, spre a-i pune în lumină esența feerică. Unele lucrări vocal-simfonice *(Izvoare 2050*, pe texte originare de Iordanes, Strabon, Dion Chrysostomos, Horațiu, Titus Liviu și Caesar; cantata *Glorie eroului necunoscut* și *Oratoriul de Crăciun)*, alături de altele simfonice, *Constelații* și *Simfonia* pentru orchestră și bandă magnetică, demonstrează sistemul compozitorului, care se bazează nu pe contrast ci pe transformare, „convertire

a luminii" : sunetelor le e conferită o putere activă, gata să proiecteze în jurul lor lumi care se destramă şi se refac pe neaşteptate. Parafrazîndu-l pe Lucreţiu, care spunea că „suprafaţa tuturor lucrurilor emană efigii", s-ar putea spune că intenţia lui Şerban Nichifor e să stîrnească „dublul" fiecărei melodii, transformînd sunetele în oglinzi evocatoare de „spectre", capabile să avertizeze lumea asupra unei posibile involuţii spre distrugere.

Simfonia, concepută ciclic, are drept *motto* versuri din *Grădinile amăgirii* de Mateiu Caragiale. Un spaţiu sonor atemporal, univers în căutare, transformă partea I, *La Follia,* („nebunia" rezultată din suprapunerea unor muzici aparent fără legătură între ele, dezechilibrul anamorfotic) într-un punct de echilibru care e numai iluzie : partea a II-a, *Grădinile amăgirii.* Senzaţia unor spaţii lunare, în care melodia e oricînd detaşabilă, intersectată de „stropi" cristalini la campane (dovedind, în „perspectivă accelerată", că întinderi fără sfîrşit pot fi evocate într-un spaţiu restrîns) alunecă într-un moment dramatic, ameninţător aproape. Posibilul holocaust care pîndeşte omenirea, o muzică regresivă, evocînd pustiul, ruinele, valurile timpului necruţător — toate acestea nu apar prin contrast, ci prin evoluţie (mai bine zis, prin involuţie). Elemente descriptive (strigătul bufniţei, de pildă) dau acestor momente concreteţe, ele par să sugereze punctele de contact cu prezentul, cu dramatica realitate. Apoi, din nou, în partea a III-a *(„H"),* în care tema din prima parte apare tratată pe bandă, perspectivele sunetului se pierd în infinit, urmează o descreştere în care frînturi de temă la fagot amintesc modal de Debussy, iar vaierul unui ferăstrău readuce pulsaţiile pustiului (sugerate şi la sintetizor). Inadaptabilitatea la timp e demonstrată de această *Simfonie,* sau vanitatea artistului, care s-ar dori un *thaumaturgus musicus,* dar care nu izbuteşte nici să se cunoască pe sine ?

O altă lucrare cu caracter vădit anamorfotic este opera *Domnişoara Christina,* pe text de Mircea Eliade (dramă lirică în două acte pentru solişti, bandă magnetică şi orchestră simfonică). Aceeaşi împletire a lumii reale şi fantomatice, cu intenţia de a demonstra migrarea irealului în real şi invers. Senzaţia de muzică filmică (de altfel, spectacolul e conceput şi pe baza unor proiecţii filmice), de continuă alunecare, descompunere, amintesc de tehnicile unor Fellini, Visconti, Buñuel. Punctul de echilibru al anamorfozei e visul lui Edgar, în care imaginea Christinei apare pe un fond de valuri lente (la fagot, sintetizor) : o faţă răsturnată şi fluidă, o dîră luminoasă. Şoaptele de dragoste ale iubitei dispărute sînt reale, apropiate, temele sînt duioase, melodiile — *retro ;* moartea nu provoacă spaimă. Irealul este real, sunetele se desfăşoară în perspectiva încetinită, în care obiectele par mai apropiate decît sînt. Şerban Nichifor, care a studiat cu Walter Klepper, Doru Popovici şi Aurel Stroe, iar la Darmstadt şi Breukelen cu Cristobál Halffter, Helmut Lachenmann, Gérard Grisey, Brian Ferneyough, Ton de Leuw, şi, la München, cu Sergiu Celibidache — a învăţat importanţa psihologică a intervalelor muzicale. Fiecare interval produce un anumit efect, corespunde unei anume stări sufleteşti şi, în felul acesta, încărcătura de simboluri a muzicii (care oricum există) nu se produce la întîmplare.

În muzica de cameră *(Variaţiuni baroce* pentru harpsicord, *Postludium* pentru orgă, *Sonata pentru două violoncele,* cvartetul *Anamorfoze, Retro-cvintetul,* un ciclu de muzică antică, *Canto di speranza* etc.) precum şi în muzica de cor *(Sorcova* pentru cor mixt à capella şi *Trei madrigaluri* pe versuri de Nichita Stănescu), imaginile propuse efectului anamorfozei sînt, destul de des, nuclee de folclor românesc. Elemente primare ale muzicii obiceiurilor sînt pulverizate în spaţiu şi recompuse ; modurile sînt generate prin extragerea armonicelor, isonurilor, muzica abstractă se transformă în ethos popular şi invers. Împletirea vizualului cu audibilul are loc şi aici : de pildă, în cvartetul *Anamorfoze* violoniştii şi violistul părăsesc pe rînd scena, demonstrînd pe viu polifonia ; sau nuanţele de pianissimo sînt con-

cepute atît de imperceptibile, încît par să se adreseze mai degrabă ochiului decît urechii. Procedeele sînt de o mare simplitate: Şerban Nichifor mizează pe jocul limpezimilor, pe iluzia sonoră, pe sufletul şi nu pe materia muzicii.

Echilibrul dominant

„În toate perioadele, jocul s-a aflat în strînsă legătură cu muzica şi s-a supus mai ales unor rigori muzicale sau matematice. O temă, două teme, trei teme erau stabilite, dezvoltate, variate şi suportau un tratament similar aceluia al temei unei fugi sau al unei compoziţii concertistice. (...) Vreme îndelungată, mult îndrăgite de către anumite şcoli de jucători au fost alăturarea, opunerea şi în cele din urmă îmbinarea armonică a două teme sau idei adverse... iar într-un astfel de joc se punea mare preţ pe dezvoltarea absolut echivalentă şi fără părtinire a ambelor tematici sau teme... În general, jocurile cu soluţii negative sau sceptice, disarmonice, nu erau agreate... ceea ce se explică prin semnificaţia pe care jocul, ajuns la acest nivel înalt, o avea pentru jucători. El devenise o aleasă formă simbolică a năzuinţei spre desăvîrşire, o alchimie sublimă, o apropiere de spiritul unic în sine, deasupra tuturor imaginilor şi pluralităţilor"[1].

HERMANN HESSE [1]

Înţelegerea muzicii şi poeziei ca armonie între cer şi pămînt, întuneric şi lumină, nevoia de echilibru —

[1] Hermann Hesse, *op. cit.* p. 35—36.

ca singură posibilitate pentru relațiile micro / macrocosmice au preocupat creatorii încă din vremea vechilor greci și au culminat în opera lui Goethe: revenirea unor tineri în plină epocă a disarmoniei, a particulelor „anti", „dis" și „a" (distrugere, discontinuitate, alogic, absurd...) la această viziune amintește de mai vechiul neoclasicism sau „revenirea la Bach". „Dar dacă, prin deceniul al treilea, era totuși vorba de un «Bach cu bași falși», adică de o transformare a codului vechi după mentalitatea prezentului, astăzi pare mult mai acuzată identificarea cu modelul. Accentul cade pe afectivitate, stăpînită totuși de raționalitatea generalului"[1]. Recurgînd la echilibru și din punct de vedere formal (scrierea contrapunctică, după modelul canonului, etc.), „noii" neoclasici sau mai degrabă neopreclasici folosesc însă tot ce le poate sluji din tehnicile moderne, se identifică cu modelul fără a renunța la ceea ce e constructiv din „invențiile" recente. În concepția lor, datoria epocii noastre e împăcarea contrariilor, armonizarea (mentalităților, concepțiilor despre sine și lume, a Orientului și Occidentului, a gîndirii masculine și a celei feminine, a primitivismului și a extremei civilizații, a culturii tehnice și a celei generale); singura soluție pentru destindere în lume e, în primul rînd, convergența viziunilor fundamentale la gînditori, în filosofie, muzică, artă. Încă Max Scheler și Teilhard de Chardin nu vedeau ca revers al înstrăinării de sine al omului modern altceva decît armonia: nu compromisul, ci transformarea contrariilor în elemente complementare, transformarea omului în *Allmensch*, omul total[2]. Este tipic europeană renunțarea la resemnare, transformarea amenințării drăcești în surîs al speranței, „unirea basului cu discantul"[3]. Tensiunea, problemele nu înseamnă niciodată ruptură.

[1] Ștefan Niculescu, *cod. cit.*, capitolul *Fuga înapoi.*
[2] Max Scheler, *Der Mensch im Weltalter des Ausgleiches*, p. 37, *apud* Gustav René Hocke, *Das europäische Tagebuch*, Limes Verlag, Wiesbaden und München 1978, p. 526.
[3] Novalis, *Fragmente*, în *Briefe und Werke*, Heidelberg 1953, Fragm. 213.

Contrapunctul în poezie. A recurge, deci, din punct de vedere formal la contrapunct, ca expresie concretă a dialecticii, este o soluție de echilibru neignorată nici de poeți, nici de prozatori. Nu știu însă ca în literatura noastră să se fi scris, pînă la apariția volumului Carolinei Ilica, *Tirania visului*[1], o carte după tehnica muzicală a canonului în oglindă — cu scrierea poemelor la două voci, dintre care a doua să fie „răsturnarea" celei dintîi. Dacă primele exerciții la două voci presupun o identitate aproape siameză a temelor, cu timpul melodica e lărgită, ajungîndu-se la acea libertate care conferă vocii a doua viață independentă. Conducerea lineară a acesteia concurează cu firul melodiei date, punctelor culminante ale primei i se opun alte sunete de vîrf; vocea a doua poate atinge o asemenea perfecțiune încît poate fi folosită, la rîndul ei, drept model melodic pentru o nouă scriitură. Dar, spune Hindemith în tratatul său de compoziție, „în ciuda acestei vieți proprii, pătrunse pînă la ultima notă, cele două voci trebuie să vădească cea mai intimă legătură și să se prezinte auzului sub forma unei țesături indisolubile; o legătură la fel de intimă ca și în omofonie, însă de o structură aparte (...) Aici, armonia se disperseaza între linii, iar fragmentele melodice izolate ale celor două voci devin purtătoarele ei, prin tendințele lor comune sau contrastante"[2].

Carolina Ilica pune în tiparul celor două linii melodice *Visul* și *Reflectarea* sa: plonjarea cunoașterii în visul etern și retrăirea, oglindirea în artă a celor contemplate. Vocea întîia e demersul intuitiv, sensibilitatea, sentimentul, senzualitatea; vocea a doua e elaborarea, obiectivarea, raționarea, explicarea (care nu veștejește sau ucide neapărat sentimentul, dar, în orice caz, îl înstrăinează). La început, în *Adorarea stelelor*

[1] Carolina Ilica, *Tirania visului*, Ed. Cartea Românească, 1982.
[2] Paul Hindemith, *Inițiere în compoziție*, ed. Muzicală, 1967, trad. Lucian Grigorovici, vol. II, *Exerciții de scriitură la două voci.*

duble, vocile sînt aproape gemene, după cum se poate vedea și din titluri :

Ofelia (vis) (O vară...)	Ofelia (O vară)
Ofelia (vis) (Trup neascultător) *Incitamentum musica sensum* (vis)	Ofelia (Un hoit mi-e trupul) *Incitamentum musica sensum*
Orașele văzute împreună (vis)	Orașele văzute împreună
Iubită-fără-nume (vis)	Iubită fără nume
Deasupra stelele (vis)	Deasupra stelele

etc.

Textul celor două voci este și el aproape similar la început :

„O vară dinaintea verii : dulce, nehotărîtă și pretimpurie. Sub soarele pur, flori își desfată corolele, trecătoare ca dragostea. Dar cine surîde și respiră ca-n somn, în iarba-ncîlcită ? Ofelia, visîndu-se despodobită de feciorie.	„O vară dulce, dinaintea verii : nehotărîtă și pretimpurie. Flori trecătoare ca dragostea își desfată corolele sub soarele pur. Cine surîde ca-n somn și respiră în iarba-ncîlcită ? Ofelia, visîndu-se de fecioria ei despodobită.
Ofelia (vis)	*Ofelia*

Pe măsură însă ce intuiția (inspirația) e supusă unui anume control, adică pe măsura ce e lărgită melodica vocii întîi, Poetul devine un mediator între instinct și rațiune, „cel care reprezintă deliberat necesitatea". Colaborarea dintre instinct și conștiință, intuiție și concept, duce la modificarea treptată a celei de a doua voci, încît, în ultimele cicluri mai ales, deosebirea este completă :

Sarea din lacrimă	Nu sînt destul...
Paianjenul în palmă	Abaterea de la destin
Nevoia de cineva-drag	Copiii mei
Țipătul vieții	Pater incertus

etc.

De la paralelismul absolut se ajunge la două teme total diferite. La început, diferența e numai formală ; iată un fragment din *Incitamentum musica sensum* și „oglinda" sa :

1) „O, uite cum scapă spre mine dintr-o poză înrămată fața ta de copil ! Buzele-i cresc alergînd ! (Au ajuns ; mă sărută) Sînt chiar buzele tale !	2) Numai din rama fragilă și strîmtă imaginea unui copil. Aleargă spre mine. Iar cînd mă atinge ești tu, cel de-acum.

În finalul volumului, diferența între vis și obiectivarea sa se observă nu numai formal, ci și în semnificație :

1) Dar din strînsoarea durerii, cu cîtă blîndețe maternă va respira obosită, femeia — După ce Țipătul-vieții va trece tăios ca un fulger	2) Noul-născut sta alături pierdut de pe acum în memoria ei. Noul născut e un vis. Fără tată anume. Un vis-doar-al-ei.
(Țipătul vieții)	*(Pater incertus)*

Trecerea de la intuiție la reflectarea acesteia se face precum de la lumina orbitoare a soarelui la licărul lunii. Dacă fiecare făptură nu e, cum zice Schopenhauer, decît „un vis în plus al spiritului infinit al naturii"[1], orice scufundare în vis reface legăturile cu puterile cunoașterii instinctive, e o întîlnire ciudată cu Sinele și care stîrnește totuși spaima, chiar benefică fiind. Motivul apare la Carolina Ilica încă în volumele anterioare *(Neîmblînzită ca o stea lactee*, 1973 ; *Dogoarea și flacăra*, 1977) : „E vară iar cînd mă gîndesc la maci / însîngerîndu-mi brațele în taină. / O nouă feciorie, ca o haină, / îmi învelește trupul. Tu ce faci ? / Tu dormi, căci drumul a fost lung și greu. / Nestăpî-

[1] Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in *Sämtliche Werke*, Wiesbaden, 1947—1950, vol. II, IV, § 58.

nite visuri să alung / asupra ta respir precum o mamă. / Tu dormi, de somnul tău îmi este teamă : / te trage-n apa lui necunoscută / şi de la mine-n alte lumi te mută" *(Asupra ta respir)*. În *Tirania Visului* însă, afirmarea elanului vital se află într-o mai violentă opoziţie faţă de negarea lumii şi căutarea liniştii, conflictul carnalitate / imaterialitate se defineşte dramatic, poeta fiind acum în altă lume decît în cea a copilăriei (care, înrudind spiritul cu geniul şi nebunia, îi dă acea naivitate şi simplitate miraculoasă, în stare să atingă esenţa lucrurilor). Iubirea are acum în poemele Carolinei Ilica (în ciuda arsenalului „vrăjitoresc") o putere purificatoare, învinge iluzia şi egoismul — e o formă de „a fi" şi în acelaşi timp „a deveni". Departe de a duce spre neant, uneşte, dimpotrivă, spiritul cu elementele. Exaltarea simţurilor nu e decît o formă de a atinge o plenitudine a existenţei mai completă decît a vieţii prezente. Poezia are rolul de a face suportabilă tensiunea extraordinară care se stabileşte între cunoaşterea universală a lucrurilor şi posibilităţile intelectuale / morale limitate ale unui singur om. Ea ridică vălul, e un demers în acelaşi timp ontologic şi deontologic : visul e tiran fiindcă spune în permanenţă „iată ce e viaţa şi iată ce trebuie făcut".

Forma muzicală a poemelor se exprimă nu numai în structura celor două voci, ci şi la nivelul organizării cuvintelor într-un vers, prin spaţiu : de aceea grafia (scrierea Cărţii) are la Carolina Ilica o specială importanţă (amintind mai degrabă de estetica mallarméană decît de poezia concretă). Arhitectura vizibilă (exprimarea sunetului în spaţiu) susţine misterul, îl păstrează şi îl reconstituie cu mijloace grafice. Pentru aceasta, cuvintele (noţiunile, metaforele) se aşează într-un vers precum culorile într-un tablou : cuvîntul „lumină" — curgător, transparent — e contracarat de „tăriile nopţii" ; movurile neliniştitoare ale brînduşilor — de albul lilial dar opac ; jocurile impudice ale verii — de aripa rece a bătrîneţii, iubirea — de moarte, etc. Şi totuşi firescul e păstrat cu dezinvoltură, efectele nu par nici o clipă calculate. „Muzica" visată de Carolina Ilica

e un clinchet al simplităţii, obţinut de multe ori cu tehnici repetitive : „Dragostea venea rîzînd / mă trăgea de păr rîzînd / piedică-mi punea rîzînd / mă lăsa să cad rîzînd. / N-avea tălpi şi nici călcîie / dar mă alerga rîzînd. / N-avea gură să vorbească / dar o auzeam rîzînd".

„În căutarea stilului pierdut". Evident că a recurge la contrapunct ca mijloc de obţinere perfectă a echilibrului nu înseamnă o atitudine *retro* decît în măsura în care *retro* poate fi numită şi revenirea la scrierea tonală, la consonanţe, la formele clasice de sonată, lied etc. E deci vorba de o atitudine, un punct de vedere care a existat din totdeauna şi nu înseamnă copierea servilă a unor procedee. Faptul că un tînăr compozitor ca Viorel Creţu, preocupat de melodism — dar nu doar de cel „neted", cu univocitate a sensului — de substanţa sonoră enesciană a dezvoltării continue, ocolind contrastele şi marile rupturi, considerînd că fantezia trebuie să fie nu numai provocatoare, ci şi ordonatoare, e fascinat de rigoarea, amănuntele scriiturii, ca un fel de luptă împotriva „înnisipirii" vocabularului muzical, că sondează posibilităţile pe care le mai oferă contrapunctul temeinic, ori amănunte formale precum falsele reprize, „păcălelile" de esenţă barocă, manieristă, e încă o dovadă că se simte în continuare nevoia împăcării contrariilor în muzică — pînă la cele mai mărunte procedee tehnice. Limbajul artei ar putea fi mai important chiar decît al ştiinţei, socotea Werner Heisenberg, în sugerarea „unităţii care se află în spatele multiplicităţii fenomenelor"[1], iar rigoarea contrapunctică apropie muzica de matematică, pe altă cale desigur decît o fac pitagoreicii şi cercetătorii amonicelor naturale.

[1] Werner Heisenberg, *Natural Law and the Structure of Matter*, in „*Frontiers of Modern Scientific Philosophy and Humanism*", New York 1966, p. 42.

C-da 5737 coala 3

Viorel Crețu se consideră un autor de lucrări mai degrabă concentrice decît concentrate, un dramaturg care lasă vocile instrumentelor ca pe niște personaje să vorbească în locul său, un căutător — în maniera lui Skriabin — de agregate rare, complicate, stranii față de armoniile clasice de la care pornește. Periodicitatea ideilor muzicale îl apropie, pe aceeași filieră, de Chopin, în genul căruia scrie uneori cu voită degajare, cu elanuri melodice, dezlănțuiri de energie, cam asemenea „tunurilor ascunse sub flori" de care vorbea Schumann.

O preferință pentru temele cu variațiuni marchează prima etapă a formării lui Viorel Crețu : *Variațiuni și Fugă pe o temă de Frescobaldi*, care cuprinde două cicluri de variațiuni (unul contrapunctic, cu inversări, augmentări și suprapuneri de temă, cu creșteri fastuoase, revenire la contrapunctul acordic și la un diatonism clar, cu o concluzie de virtuozitate tip sec. al XVIII-lea ; al doilea, cu variațiuni de caracter — două valsuri, două sarabande, scurt preludiu și fugă — propunînd o scriitură heterofonic-enesciană și încheindu-se cu o liniștire cristalizată în tema expusă contras) ; apoi *Variațiunile pentru pian*, cu teme cromatizate, fragmente amintind stilul enescian din *Sonata a III-a* pentru pian, cu inversări și trunchieri de segmente, suprapuneri de teme, acrobații de mîna stîngă, contraste de intensitate și bogăție intonațională care presupun o bună tehnică a interpreților ; apoi liniștirea consonantă din final încheind valurile concentrice ale acestui flux presărat nu de citate, ci de idei cu greutate.

Obsesie a periodicității ideatice, temele cu variațiuni revin și la alte nivele ale creației tînărului autor : *Variațiuni, intermezzo și fugă pe trei teme de Skriabin*, *Variațiuni și fugă pe teme din baletele lui Ceaikovski și Minkus* (ca un mod de reevaluare a citatului, din nevoia de a trezi atenția ascultătorului obosit de prea multă noutate, plictisit de invenția continuă a formelor, ajuns la granițele dicibilului), precum și în cvintetul de suflători *Cinci exprimări sonore pe marginea unei sonatine*. Cele „cinci exprimări" — o cantilenă

în registru liber, trecînd de la flaut la fagot, riguros organizată fibonaccian în ce privește numărul sunetelor și lungimea „personajelor" ; o pînză sonoră pe care se aud instrumentele soliste cu scurte cantilene ; un cor în pentatonicul major, folclor imaginar în care aportul cult este de sărăcire și concentrare ; două canoane la flaut-clarinet și finalul, o pedală ritmizată pe sunetul re — înconjoară *Sonatina*, interesantă mai ales prin falsa revenire a formei de sonată. Aceeași idee, de revenire dar într-o formă diferită, poate fi observată și în cantata *Pădurea de milenii*, după o înșiruire de pedale ritmizate, de leitmotive distincte sau nu. Finalul (un lied pentru sopran și violă) „așează" marile creșteri dintre segmente, structura orchestrală stufoasă, în lumina meditației, esenței.

Instrument propice meditației (Bach, în momentele de reculegere, cînta la violă), viola este și unul dintre personajele frecvente în muzica *retro*. Viorel Crețu îi dedică o foarte cizelată *Sonată pentru vioară și violă, „con diminuendi"*, în care vioara nu e decît vocea secundă a violei, cu care cîntă în canon. Interesant e că toate diferențele de nuanțe se fac prin salt dinamic sau *diminuendi* și lucrarea nu are nici un *crescendo !* Formei de sonată, conturată cu mare limpezime, vioara — avînd contrapunctul temelor principale — îi impune o cu totul altă structurare. Episodicul din dezvoltarea părții I-a va deveni temă constituentă în partea a III-a. Partea a II-a conține o temă cu variațiuni, în dezvoltare o Fugă pe o temă nouă, trei interludii cu elemente constituente ale temei și o falsă repriză. Ultima parte, un *scherzo*-sonată, conține, printre altele, o temă de colind din Sălaj și o falsă repriză care apare pe un punct culminant. Liniștirea acestei țesături în continuă mișcare se face — după o *coda* cu temă episodică — pe si bemol. Senzația este de împăcare a realității cu utopia, după o permanentă încleștare, ale cărei proporții nu pot fi delimitate.

Concertul pentru pian, vioară și orchestră de coarde *În căutarea stilului pierdut* proclamă gestul instrumental lipsit de substanță, crearea unei lumi so-

nore „din nimic". Partea I *(Captatio benevolentiae)* împacă intențiile melodice chopinian-enesciene întîlnite și în celelalte lucrări, cu intenții de elementaritate (colindul schițat și în *Sonata* pentru vioară și violă), pregătind ampla țesătură din partea a II-a *(Motive, teme, variațiuni, fugi)*. Pe trei sunete — sol, re, la — sugerînd granița dintre nespus și indicibil, vioara susține o cadență de corzi libere (complicată însă ritmic, gestic), parodiind virtuozitatea gratuită, așa cum citate ulterioare din Mendelssohn-Bartholdy și Skriabin vor parodia imuabilitatea, gravitatea „pietrelor de încercare" violonistice, invocînd spontaneitatea, umorul modificator. Ca o concluzie, vioara își transpune cadența pe mi-do-si, fuga pianistică e urmată de a doua fugă, pe două sunete, la corzi, și de o lungă cadență pe trei sunete a viorii. Postludiul subintitulat *Unerfindlicher stil* încheie avalanșa de rigurozități contrapunctice în manieră energică, avîntată.

Împăcarea contrariilor. „Arcurile păcii". În aceeași intenție de regăsire a echilibrului, a unicității de deasupra tuturor pluralităților, Vlad Opran compune socotindu-și fiecare lucrare ca pe un text parțial dintr-un text total, utilizînd toate stilurile (după expresia lui Corneliu Cezar, „ca pe o orgă"), toate notațiile (pe cea clasică și cea avangardistă deopotrivă), tonalitatea și atonalismul, toate sintaxele — monodie, heterofonie, polifonie —, toate nuanțele, ritmurile, într-un cuvînt tot ce e contrastant, în mod simultan. Intenția este de a scrie o muzică atemporală, peste *retro* sau *progressio*, dar efectul asupra ascultătorului este mai degrabă o senzație de revenire la stiluri cunoscute. În orice caz, victoria tonalității are un sens de iluminare, de dobîndire a echilibrului.

În *Sonata pentru pian în Fa*, revenirea se face la forma de sonată clasică — două teme (dintre care a doua repetitivă), două părți opuse ca atmosferă și tehnică instrumentală. Lupta contrariilor se petrece mai ales

în partea a II-a, unde *clusterele* și tonalitatea se suprapun, într-o alternanță vis / realitate. Nuanțele post-enesciene, postbartókiene, lecțiile lui Messiaen și Stockhausen se încheie într-un punct de vedere românesc (enescian) — într-o *coda* repetitivă în Fa major, unde pianul obține neașteptate efecte de celestă.

Aceeași simultaneitate a procedeelor o propun cele două cvartete, *Întrebări amînate* și *Arcurile păcii*. Primul suprapune momente de întrebare fără răspuns, pornind de la stufozitate și urcînd spre o partea a III-a în stil enescian, de o mare limpezime și poeticitate, sugerînd purificarea în urma atîtor tulburări și nedumeriri. Al doilea pornește de la o atmosferă eterată, de spirit plutind deasupra apelor (note lungi ținute la vioară, care coboară treaptă cu treaptă, flageoletele naturale „prind carne", începe geneza temelor ca dintr-un nucleu de lumină). Consonantismul, tematismul, heterofonia ornamentală, de nuanțe, de textură, tonalitatea și atonalismul (la violoncel și violă, sugerînd angoasa — oare de ce exprimată mai bine de instrumentele grave?) într-un bruiaj de glissande, tehnici ale muzicilor extraeuropene (suprapunere de tempi diferiți), teme compuse din armonicele naturale ale sunetelor — toate acestea trăiesc un moment de opulență, de încleștare multistratificată, pentru ca lupta contrariilor să se încheie cu dobîndirea „lumii perfecte", reîntoarcerea la lumina inițială.

Ducînd gîndul la muzica arhetipală, dar *retro* prin preluarea aproape nealterată a melodiilor și prin construcția de rapsodie, de montaj sonor, cele două *Invocații* (I pentru orchestră de cameră, II pentru orchestră) par o „călătorie spre Soare-Apune", de la sugestiile japoneze, indiene, etc. — pînă la cele europene, în încheiere avînd un joc de cimpoi românesc și o melodie de Dimitrie Cantemir. Aceeași călătorie, dar mai amestecată, în mai multe direcții deodată, o propun cele *Trei lieduri* care utilizează în cadrul formelor de lied clasic un cîntec evreesc, o melodie a trubadurului Dijon, un coral luteran, avîntul neoromantic, efluviile wagneriene și învățăturile lui Karl Orff. Mixajul fiind

făcut voit, în mod conștient, efectul este de lirism trubaduresc (asemenea trubadurilor, compozitorul preia tradiția „orală" — în cazul secolului XX, și pe cea scrisă — pentru a exalta spontaneitatea, naturalețea).

Inserțiile unor teme din madrigalele lui Gesualdo și pedalele armonico-ritmice amintind muzicile africane în *Cantata*, forma de rondo în parabola pentru orchestră *Scara vremelniciilor* (în care fiecare cuplet aparține unor personaje — omul, viermele, muntele, vîntul, timpul — care își proclamă unicitatea și atotputernicia, dispuse într-o „scară a trufiei") sînt alte elemente de împăcare a contrariilor ; în aceeași intenție, Vlad Opran utilizează instrumente tradiționale alături de altele insolite, pentru obținerea unor efecte de culoare (radio deschis, coasă bătută etc.) sau noi feluri de a cînta ale vocii (falseturi) alături de intonarea obișnuită. În mare însă, atenția sa e îndreptată spre melodie : opera *Napoleon și Bonaparte* (particula *și* sugerînd scindarea personalității, împărțirea personajului în general și împărat) e susținută în întreaga structură de melodie ; un ne-oVerdi „pe numere" tradiționale (duete, sextete, arii, recitative, etc.) folosind însă sugestii din toată istoria muzicii, de la trubaduri la muzica atonală. Suflul amplu, grefat pe istorie, nu anulează efectele de purificare, hieratizare, pe care Vlad Opran le urmărește prin toată creația sa.

Ritmul antitezelor. Precum nervii auditivi, suprasolicitați de zgomotul vieții moderne, receptează cu plăcere consonanța, liniștirea tensiunilor, precum ochiul se afundă cu desfătare în frumusețea calmă a picturii vechi, cum ar spune Hindemith, la fel poezia modernă își poate propune o alcătuire voit lipsită de zguduiri și disarmonii : o înlănțuire acordică imaginată în chip de vindecare a sensibilității agresate.

Începînd cu volumul de debut al Doinei Uricariu (*Vindecările*, ed. Cartea Românească 1976) programul de echilibru se poate desluși în toate cărțile de poezie ale autoarei — și chiar în titlurile lor : *Jugastru sfiala*,

1977 (cuprinzînd un joc de cuvinte : jug și astru e sfiala, adică timid e orgoliul poetului care „prin vers se resemnează să afle tălpile unui lucru umil") ; *Vietăți fericite*, 1980, care proclamă cuvintele drept „vietăți fericite și calde : / în aura lor de abur ciudată / cînd biciuită de frig / căldura ți se arată" : esențe apărate de frigul existențial, ocrotind la rîndul lor pe cel ce le receptează ; *Natură moartă cu suflet*, 1982, apogeu al „ritualului minții ca meserie strunită", desfăcînd adevăruri simple precum semințele negre dintr-o felie de pepene roșu — într-o natură moartă.

Echilibrul necesar, „cuvîntul îndelung răbdător", legat precum snopii, „pai de lumină", avînd darul „de a te face nevăzut / cum scoarța copacului acoperă tulpina", visatele poeme „în echilibru după metoda lui Dürer", proclamînd naturalețea, „mersul cu picioarele goale / peste lucruri și ape" (naturalețea dar și miracolul !), utopia unei lumi în care „fără vrajbă încap lupii și mieii, / floarea de călcîiul care-ar putea s-o strivească fiind ocolită", un asemenea program presupune împărțirea sufletului pe două talgere, punerea în cumpănă a bucuriei și deznădejdei, lipsa de dezgust („cum depărtăm viermele din fruct fără silă") dar și lipsa de acut entuziasm. Poemul e o auto-disciplinare care încearcă să ignore răul, „un soi de neștiință frumoasă și senină" care urmărește să extragă, precum sita urechii, numai sunetele curate și corecte : „Dac-ai putea să fii surd / să nu auzi uraganul în gura de apă, / să-ți potolești sufletul cînd e trufaș ori mult prea umil / dac-ai putea să te bucuri fără dezgust / și să te joci precum un copil" *(Să te bucuri fără dezgust)*. Zîmbetul poetei umil-orgolioase e însă „un mic bisturiu strălucind între dinți", veghea ei se împarte egală „ca pulberea în țevile puștii de vînătoare", șanțul cu noroi care-i ademenește sandalele albe e întîmpinat cu o „înjurătură printre dinți". Pacea aparentă nu rezistă, programul de echilibrare a ființei se descompune sub o perpetuă amenințare, ceea ce părea natură moartă e de fapt numai pulsul încetinit al vieții, echilibrul e numai naiva noastră părere : „pace, sfidare a celor ce nu se-nțeleg, / nesimțire atît de bogată, / precum două țevi

ochii mei / țintesc și nu trag niciodată. / Răpăit de tobe în jur / ca o insectă măruntă, strivită / privirea se cațără greu / peste zarea cu marginea ofilită. / Lumina răsare, lumina apune, cînd vesel cînd trist pîntecul / bulbucat de ulcică, pe masă. / Apa sub flori a început să miroasă" *(Natură moartă)*.

Atît echilibrul cît și senzația pericolului de destrămare al acestuia provin din periodicitatea antitezelor, din reliefarea termenilor contrarii : gura e o țară de *porunci* și *rugăminți*, cuvintele sînt *trufașe* / *umile*, pleoapa cuprinde *veghe* și *somn*, stările poetice sînt de *vis* și *trezie* ; *jugul* apare alături de *astru*, *piatra* se rotește alături de *pasăre*, *noroiul* crește lîngă *lumină* ; *liniștea* apare alături de *zgomot* în diverse ipostaze ; sufletul e cînd „nemișcat în mișcare", cînd „nemuritor muritor", cînd „tînjitor nesimțitor". „Pentru a reduce toate ideile la una singură / ne vom sili să le legăm : / lupul de miel, grindina de vița-de-vie, / nașterea de măcel, / trupul meu de roata storcîndu-i confesiunea ciudată / prima oară senină / și ascultînd-o din nou tot mai tristă și rea, / vinul amar și lingurița de miere / și gura care mai cere să bea".

Pentru a provoca echilibrul, cerul gurii e îmblînzitor de cuvinte : „bici, bucățică de zahăr, repetă !" Biciul și bucățica de zahăr — „zarul mic de cristale / precum un cuvînt care moare", otrava și lingurița de miere, iadul și paradisul sînt cei doi poli între care se clatină leagănul cuvintelor — „un leagăn alb care ar fi de fel / un cer în cer, între seninuri oază".

Elementele paradisului *(laptele* : drumul de lapte, lacrima de lapte, cetatea de lapte, păianjenul laptelui care se destramă în sîn, mișcarea care spală cu lapte, laptele — ochi care visează ; și *mierea* : înțelepciunea limpezită, clopot de miere și sînge, mierea ochiului în care se varsă cerul, lingurița de miere cerută de dinții strepeziți, stropul de miere — cîrje pentru suflet și minte) apar în antiteză cu elementele infernului *(funie, cuțit, foc, cenușă, mîl, gratii* etc.). Rezultatul e strunirea : „Ce gratii țintuiesc dorința ta / ce mînă te oprește ca să zbori / ce cîrje nevăzute, să nu mergi, / te sprijină etern

de subsuori" *(Peisaj cu o sperietoare de păsări)*. „Cerul deasupra mea e o cătușă străvezie / ce mă tîrăște la judecată" *(Surîsul meu palid)*. Poemul strunit e „ca și cum ai închide pleoapele tăcute / peste pîntecul purtînd un copil / și ai striga că ochiul deschis / e mormînt pentru cele văzute".

Tensiunea bine strunită, produs al construcției antitetice, e simbolizată la Doina Uricariu de acel *vas bene clausum* al alchimiștilor, vasul închis al propriei ființe, globul protector în care artistul își poate concentra forțele imaginației : „Într-un pahar de sticlă / stau de bună voie, / sar numai puțin / către pereții lui transparenți. / Lumea se vede în jur chinuită și rece. / Nesfîrșite micimi tulbură gloria ei de rînd. / ...Și firul de plumb trece prin mine ca un suspin" *(Pui de șopîrlă într-un pahar de sticlă)*.

Ar fi o eroare să numim poezia Doinei Uricariu „o poezie a maternității" — decît dacă prin maternitate se înțelege nașterea poemului. Pîntecul e „oceanul interior", spațiul sacru, vasul spagiric, retorta în care se alcătuiește *visul cernut* : „Vie adorm închisă în făptura cuminte / palidul ochi dinăuntru începe s-alinte". Cupa de cristal ocrotitoare, din care „dumnezeu chircit între maluri" e eliberat „cu bucurie și învrăjbire" — tot printr-o antiteză ! — are drept corespondente și alte recipiente : cochilia, sămînța, bobocul de floare, toate avînd o ritmică recurență în volumele Doinei Uricariu. Abundența de melci („cale de melci țărîna pe care o mîngîi singur", „melcul mort, cochilia lui fără trup / va porni mai grăbită la drum"), de bulbi, semințe, fructe, flori — ar putea crea falsa impresie că poeta e fascinată numai de natură. Ori, toate elementele-receptacol din poezia ei nu sînt decît alte forme ale retortei alchimice ; jocul cu mărgele de sticlă e un joc de vase spagirice din ale căror contrarii consonante se naște poemul : „Privesc trupul meu transparent : / tu cu tălpile tale în pîntecul meu așezat, / fulgerul presimțind, — roata lumii în mine acum a mișcat. / ...Încet îngîn : cu capul pe tălpile tale crescînd în îmbrățișare / mă mai prefac surdă cînd te rogi / să-ți fiu născătoare" *(Cîntec de leagăn închipuit)*.

Nașterea este a închipuirii; bine temperată de intelect, petrecîndu-se „fără dureri", ea aduce pe lume cuvinte ca niște „trupuri iubite, așteptate la mal", care au mai răsunat poate cîndva, într-o altă armonie.

Penumbra consonantă. De o structură voit „medievală", poezia lui Adrian Popescu (din *Curtea medicilor*, ed. Eminescu 1979 și *Suburbiile cerului*, Ed. Eminescu 1982) reamintește locul poetului: nu doar pe pămînt, ci în Univers (*uni*vers, nu *di*vers). Stă în puterea fiecăruia să gîndească formele eterne ale minții universale. Spiritul să-i treacă prin corp ca printre corzile unei harpe eoliene. Poezia, asemenea muzicii, să alunge efectele melancoliei, să transpună în starea potrivită receptării influențelor binefăcătoare, trăirii unei vieți de contemplație filosofică. Așa cum cîntecul, alcătuit din unde aeriene, e tot un fel de *spiritus*, poezia pătrunde prin aceleași unde (emanații) în duhul omului și-l transformă. Toate elementele se află într-o stare de permanentă „pîlpîire" pentru a capta binefăcătoarele influențe: lacul semnalează ca un al treilea ochi („cui semnalează el în amiază, / cărei stele din Sirius, sau nave astrale?"); orice apă e oglinda lumii de sus și de jos („un ochi ce împietrește, un ochi de cerb răpus / în care se răstoarnă minuni de jos, de sus"); în fiecare strop „întrezărești ceva fără nume". Cuvintele de transformă într-un murmur menit să atragă feluritele întruchipări ale spiritului: un roi de fluturi *(Pană de curent)*, o rază de soare *(Aurul)*, un cearcăn astral, un grai uitat: „Așa aplecat peste fațetele unui diamant / ...adîncit într-o solitudine plină de voci / ...miezuri alchimice caut, graiuri uitate învăț, / dublul astral" *(Lampa magică)*.

E o muzică aproape hypnogenetică: „Susurul limbii tînjește / lumina stelei din cer s-o guste / și numai un roi de albe făpturi / luminiscente străvezii iluzorii / e toată prada nopții tale de pîndă" *(Șopîrla)*. Are loc topirea în sunet „pînă la o spumă vagantă, diafană";

materia bolborosește cu „oclusive nervoase, siflante surescitate, bilabiale poruncitoare, guturale imperative", cu „întoarceri, repetiții, hieroglife, ocoluri, meandre, / un soi de filigran indescifrabil" *(Un filigran)*.

Murmurul e un glas care prevestește și în același timp amintește: „Ascultă mai bine țevile îngropate / în cotloanele casei, cum murmură / cu glas ferit, cu glas de parce / un cîntec despre izvoare / ...unde sîngele nostru / niciodată nu se mai poate întoarce" *(Țevile)*. Uneori, freamătul continuu e foarte dens, deși aerian: „Deodată simți o apăsare pe umăr, un fîlfiit"; e zumzetul „motoarelor inefabile" care ajută „să tai hexagoane-n văzduh, translucide provincii / să hotărnicești, adiate de o boare răsăriteană" *(Albinele)*. Foșnetul materiei nu e ușor de descifrat („fîlfîitul aripilor nu e un dialect traductibil") dar e singura unealtă zeiască la îndemînă, susurul rindelei purificatoare, simbolul voinței active, al energiei puse în serviciul inteligenței luminate de inimă: „Mai mult decît vuitoarele forje-am iubit / întotdeauna atelierul unui lemnar. / Rindeaua cînta cu dulce susur / de rîndunică și lumea-mi părea fără cusur" *(Un lemnar)*. E la îndemînă comparația cu „Fiul tîmplarului", cu Wiswakarma, Towastri, Hephaistos, Quetzalcoatl (marii constructori: fierari, lemnari, etc.). Purificarea (rindeaua îndepărtează ceea ce e de prisos) și chiar jertfa sînt însoțite de același zumzet „monoton ca mareele": „În mijlocul unei cete murmurînd un imn neauzit / ...voci deasupra abisului, coruri astrale / ...rădăcinile subterane înaintînd, murmurul coroanelor în văzduh" *(O milă sălbatecă)*.

În fond, acest murmur continuu nu e decît împăcarea sonoră a contrariilor, echivalentul Penumbrei, al jocului de lumină și întuneric atît de propice poeziei; penumbra e „lumină dulce, licărire de aur mort", în ea „se sting brîndușile bolborosindu-mi vorbe ciudate", rostirile penumbrei sînt monoton-asemănătoare „egale în chin și dulceață / ...cum seamănă o stea cu o stea, spre dimineață". Această monotonie extatică, incantatorie, e însă voită, chiar calculată. O distilerie complicată transformă penumbra în violetul de insomnii al

brîndușelor care simbolizează nu o dată cuvintele ursitoarelor : „brîndușe, chin al materiei de a nu mai fi, / candele străvezii plîns al pămîntului toamna" — și în comparație cu aceste distilate sunete, „desfolierea vîrstei bubuie ca un tunet trecut" *(Brîndușe de toamnă)*. Oricît de rafinat, de hieratic însă, murmurul penumbrei e încă prea grosolan și aspru pentru menirea sa de receptor al sunetului primordial („sunetul croiește un grosolan / veșmînt Neauzitului ca un / croitor de la țară însăilînd / numai pănură și dimie").

Poetului îi e dată zidirea în cîntec așa cum zburătoarea de munte „își hrănește moartea răbdătoare și grijulie / zidindu-se în silabele cîntecului său" *(Zburătoare de munte)*. Murmurul poeziei e deseori de „viespe zumzăind sub pahar", „întuneric, strat prea gros pe-azururi de Cîntec". Un cîntec care poate deveni sălbatic, dureros, adevărată pedeapsă pentru cel care n-a știut (sau a uitat) receptarea influențelor astrale. Nota tragică a poeziei lui Adrian Popescu, mai puțin comentată pînă acum, transformă „susurul dulce al luthei" într-un „cîntec sălbatec al sistrului", dovedind că nu e lipsit de urme războiul cu sinele : poetul își poartă destinul „ca pe o partitură" : „cum va mai citi limpezile, cristalinele acorduri celeste / printre aceste întunecate averse care-i cutremură făptura ?" *(Ultima zi de toamnă)*. Muzica e în asemenea clipe o veste, un semnal necruțător *(Strofe despre timp)* ; cea mai umilă cîntătoare poate deveni o pajură uriașă, lovind fără milă *(Graurul)* iar zumzetul inefabil se dovedește a fi vuiet amenințător („Făina măruntă a cuvintelor, irizînd înșelător / ...să nu eziți, să nu tremuri, să nu te îndoiești / ...Prin asta fierăstrăul e cel puțin egal poemului. / Condus cu iscusință îți retează voios trunchiul" — *Un fierăstrău mecanic)*. Rumoarea „de voci agresive și impertinente" poate fi „burghiul atroce al unei muzici infernale", ducînd spre „hățișurile de deasupra Memoriei". Straturile memoriei pot fi nu numai cristale, „clape dulci de armoniu", ci un cîntec sălbatec „pe care sîngele îl murmură nu gura". Lupta cu ispita terestră revine cu leitmotive percutante care bruiază tonalitatea, „dialectul safirului" („După ce-ai învățat dialectul safirului, cum să mai / poți vorbi o limbă aspră, uscată, de lut ?" — *Mierla de apă)*.

Agogica poemelor e lentă, solemnă ; se lucrează cu moduri „de foc și aer", apollinice, solare, simple și serioase dar în același timp pline de grație. Așa cum credeau neoplatonicii, îndeosebi Marsilius Ficinus[1], cei care vor să concentreze forțe solare asupra lor caută metale, plante, miresme, muzici heliotropice ; astfel — aurul, mierea, cristalele, mirtul, lira — elemente atît de frecvente în poezia lui Adrian Popescu.

[1] Marsilius Ficinus, *De triplici vita*, *apud* Walter Pagel, *An Introduction to Philosophical Medicine in the Era of the Renaissance*, Basel 1958, p. 223.

Noua interioritate

„Nu mai era vorba de a se urmări intelectualicește, cu o atenție foarte vie și cu o memorie exersată, succesiunea ideilor și întregul mozaic spiritual al unui joc, ci și de a satisface cerința unei profunde dăruiri sufletești. (...) Se acorda cea mai mare grijă artei contemplației și meditației. Prin aceasta, hieroglifele jocului au fost puse la adăpost de pericolul de a deveni niște simple litere".

HERMANN HESSE [1]

Dacă în muzică e deplînsă lipsa oricărei sintaxe generale după serialism, după „hazardul stăpînit matematic" (soluția muzicii lui Xenakis) și „recurgerea la hazardul incontrolabil" (soluția compozitorului american Cage), dacă în poezie e de asemenea deplînsă lipsa unei școli de durată după expresionism lirica fiind dominată de experiment și mutație — de la poezia „de consum" tip Brecht, la cea a reflexivității (Paul Celan, Sylvia Plath, etc.), a experimentului (poezia concretă), sau poezia politică — se înțelege că una din principalele griji ale jucătorilor cu mărgele de sticlă ar fi găsirea (regăsirea) unei ordini, unei „mișcări" mai presus de invenție, de originalitatea stilurilor individuale. Ori, în opinia tinerilor creatori, adevărata realizare a noii lirici este unirea notării exacte, lucide, a realității, cu

[1] Hermann Hesse, *op. cit.*, p. 34.

„neliniștea sentimentelor, moralitatea, trezia conștiinței" [1] adică punerea poeziei în spațiul îngust dintre *eu* și obiect; la fel, în muzică, e considerat de neomis „accentul pe afectivitate, stăpînită totuși de raționalitatea generalului"[2]. Indiferent de formă, „conținutul" să se aplece, adică, spre interior, să aibă o ținută preocupată de lăuntrul perlei (interioritatea definind, de altfel, vechea accepție a liricii, în contrast cu proza obiectivă și extravertită, ori cu drama și mai obiectivă, în care fiecare amănunt personal devine o trăsătură generală; azi, sigur că nu mai există granițe între genuri, dar revenirea la simplitate înseamnă și o anume concentrare — încît poezia să nu fie doar proză sau eseu altfel notat, jurnal, bîlbîială, „lumină difuză" — ci să fie exact contrariul acelui *ad libitum* instaurat de tendința exagerată spre individual, spre abolirea oricărei convenții).

„Noua interioritate", literatura propriilor experiențe, muzica autobiografică („impură" prin sugestiile subiective după cum și poezia e numită impură cînd între intenția și scriitura autorului se interpune propria-i viață) re-propune drept instrument al cunoașterii *eul*: dar nu pe un fond de melancolie, resemnare, lipsă de perspectivă, într-un cuvînt pe fondul unui dulceag narcisism — ci pe acela al unei anumite radicalități intelectuale și afective, pe hîrtia de necruțătoare radiografii ale vieții zilnice, pe fondul unei voite naivități care proclamă naturalețea în viziune și expresie; nu lirica și muzica fără surprize, tensiuni, ci directețea reacției, degajarea, respingerea cinismului și a resemnării ca unică formă de rezistență împotriva mecanismelor distrugerii. În muzică și în poezie deopotrivă stilul „parlando" cîștigă teren, oscilînd între granițele ironiei înțepătoare, ale miniaturii lirice, ale epicei înșiruiri de fapte, ale baladei și ale creației de amploare, poem sau poem simfonic care să integreze cît poate

[1] Peter M. Stephan, *Das Gedicht in der Marktlücke*, in *Lyrik-Katalog der Bundesrepublik*, hrsg. Jan Haus, Uwe Herms, Ralf Thenior, 1978, München, p. 502.

[2] Ștefan Niculescu, *art. cit.*, *Fuga înapoi.*

mai mult din sentimentele, stările de spirit, amintirile și întîmplările reale ale epocii. Dar nu acest pluralism al formelor, această adiționare de modalități, aceste construcții făcute parcă după modelul unui *Bildungsroman*, cuprinzătoare și schimbătoare, au ceva în comun cu atitudinea *retro*, ci semnificația lor simbolică, încercarea de a fi „nisip, nu ulei în vîrtejul lumii"[1], de a se lăsa adică în adîncurile interiorității, stîrnind cititorul la o trăire mai intensă, la dialoguri cu sinele, cu propria existență. Nisipul experiențelor se așterne undeva peste alte fine sfărîmări de cochilii...

Mai ales tinerele autoare sînt preocupate de acest filon al revenirii la interioritate — cercetarea de sine, contrară neliniarei, discontinuei acțiuni fiind un atribut al gîndirii feminine (feminină în sens de subiectivă, „orientală", — în contrast cu aceea dualistă, obiectivă, sistematică, analitică, „masculină", tipică Occidentului : în acest sens, se poate spune că și *poeții* au uneori o gîndire „feminină." Urmașele unor Ingeborg Bachmann și Sarah Kirsch, Sylvia Plath și Denise Levertov, sau, în muzică, ale Nadiei Boulanger și ale Elsei Barraine au drept scop o relație naturală, emancipată (dar nu de *bas bleu)* cu sinele și propria lor viață : a scrie, a compune, iată căi sigure către găsirea identității ; senzațiile ca materie primă, autoportretele, protocolul psihic, analizele cu adîncime psihologică ghidează privirile spre interioritate ca spre un tunel la capătul căruia se zărește, oricît de departe, lumina. Poezia, muzica, nu mai sînt văzute doar ca un cîmp de încercare pentru uneltele specialiștilor, ca *substituire* pentru o netrăită viață, ci au ambiția de a provoca o mai intensă și netemătoare înfruntare a existenței. „Dăruirea sufletească" salvează jocul cu mărgele de sticlă de pericolul transformării hieroglifelor în literă moartă ; ritmul emoțiilor se transformă în impuls al încurajării.

[1] Günter Eich : „Sand, nicht Öl im Getriebe der Welt zu sein", *apud* Jürgen Theobaldy, *Literatur, astrologisch*, în *Lyrik-Katalog der Bundesrepublik*, *ed. cit.*, p. 463.

Nisip în vîrtejul lumii. În aparență, periodicitatea stărilor sufletești creează în poezia Ioanei Diaconescu un ritm „lunar", guvernat de vis, impresionabilitate, retragere-în-sine, amintire : unul din titlurile volumelor sale, *Ceața* (1978) leitmotivează de altfel conținutul acestor construcții de „catedrale scufundate". Amestec de aer, apă, foc, ceața rămîne simbolul nedeterminării, a unei faze din evoluție : marcînd tulburarea, tranziția în timp, trecerea fantastică. Variațiuni pe aceeași temă a nedeterminării sînt și volumele *Jumătate zeu* (1970), definind condiția poetului ; *Adagio* (1973), sugerînd fluxul lent, acvatic ; *Taina* (1976), celebrînd puterea imaginației ; *Vîrtejul și lumea* (1981), pe tema vulnerabilității psihologice. *Amintiri neverosimile* (1983) păstrează același tempo „moderato cantabile" al stărilor de trecere : între lumea concretă și reflexul său supra-real, între pămînt și cosmos, între diferitele nivele ale psihicului, între întîmplare și amintire : „Sapă ușor pe sub ușă. Nici nu-ți dai seama / cît de ușor vei ajunge în partea cealaltă a ei / ...Pe sub ușă, ușor, vei aluneca și trupul tău va fi mai întîi / jumătate-lună, jumătate-nea" *(Moderato cantabile)*. Cotidianul e despărțit de lumea contemplației și meditației printr-un prag sunător : „Era făcut din miliarde de stropi / pragul acela. L-am trecut și genunchii mei au avut / limpezimea cristalului. / Nu mai semănam cu nimeni. / Eram dincolo de pragul sunător" *(Pragul)*. Peste întîmplările zilnice iradiază cristalul — planul intermediar între vizibil și invizibil ; elixirul — sugerînd starea conștiinței transformate ; floarea — în sensul simbolismului tantrico-taoist al Florii de Aur (de atingere a unei stări superioare) ; poteca de apă — în chip de curgere a formei, moarte și înnoire, întoarcere la nediferențiere (cu toate simbolurile aferente : calea lactee, șarpele, liana, etc.) ; fumul, ca altă ipostază a ceții, evocînd relațiile dintre cer și pămînt, înălțînd sufletul ; luna — ca sugestie a transformării, a ritmurilor biologice, pasivității, cunoașterii indirecte ; mlaștina — sinonimă cu labirintul ; noaptea, ca tenebră unde fermentează devenirea, ca pregătire a izbucnirii luminii ; norul — o altă imagine, ca și ceața, a

metamorfozei; ramurile emanînd o muzică misterioasă; fantasmele, spaima de ființe care vin din altă lume (poate o apariție a *eului* necunoscut, care se ivește din subconștient — o realitate temută, refulată în tenebre); motive care revin obsesiv, într-un „ritm al valurilor" (ca în muzica lui Debussy ori în picturile lui Hokusai).

Amintirile sînt nisipul care coboară în vîrtejul lumii, dincolo de aparențe. Cunoașterea propriei vieți se petrece într-o „fugă pe poteca de apă", pe parapetul putred, fosforescent, unde „luna uscată cu o pleoapă de nour subțiratec" se ațintește asupra sufletului, fără cruțare. „În amintire năvăleam cu totul / și lacrimile, plante mari de apă / încolăcindu-se pe gîtul meu / îmi luau lumina ochilor / ...Atunci am înțeles că mă aflu în locul fără de ieșire" (*În amintire*). Poetul e văzut ca un paznic al comorilor ascunse, un fel de balaur, principiu activ și demiurgic, purtînd sub limbă mărgeaua cuvîntului, „perla dragonului"; stăpîn peste împărățiile de ceturi, mlaștini, ape primordiale, el poate avea în aparență o înfățișare înspăimîntătoare, cu toate că flacăra sa e benefică, purificatoare: „Aripi de liliac cutremurînd, monstrul pășea abia simțit / pe un tărîm acoperit cu praf lunar. / Văzîndu-l stînd, cea mai cumplită dintre spaime / te cuprindea îndată. Dar cînd pășea / părea cea mai gingașă pasăre din cele cîntătoare. / Tărîmul era nelocuit. Se auzea numai din cînd în cînd / un sunet parcă, un cuvînt / pe care n-avea cine să-l asculte. / Ce păzea monstrul? La ce bun / înfățișarea lui cumplită? / ...Pace sorbind, tristețe adunînd / în alte lumi ar fi murit ucis / de cei care, cu judecata strîmbă, / numai privindu-l și fără dreptate / într-o capcană uriașă l-ar fi prins" (*În capcană*).

Dragonul e întîi în noi. Întrebările adresate în mod conștient amintirii, „pipăirea" realității în căutarea unor indicii ale identificării de sine, trădează un anume efort, o anume tensiune a participării. Fără participare nu poate exista amintire — și nici literatură. Fără participare, cuvintele nu au viață — fiindcă în loc de fapte apar numai pretenții. Fără participare nu poate exista în nici un chip dialogul (după ce, oricum, adevărata comunicare e de cele mai multe ori utopică: „Nu-i așa. Nu sînt în nacela / unui balon de săpun. Și pe deasupra nici măcar nu mă simt prea bine / în această călătorie de agrement. / Aerul rarefiat îmi dă amețeli / și oasele mele plutesc într-o mare inertă. / Dar acesta-i chiar un balon cu care călătoresc / în jurul lumii pe care am inventat-o. / E un balon adevărat, nu un balon de săpun. / De jos unii mă aclamă, ce curaj, domnule, / alții mă huiduie dar eu nici măcar / nu le pot răspunde. / Nu le pot striga, deși le urlu și le spun, / nu pot gesticula, / sînt prea departe, / și cînd balonul se înalță / cei de jos aud: „Zbor" / în timp ce vocea mea cu disperare / le cere ajutor, ajutor, ajutor! — (*Sărbătoarea*). Imposibilitatea comunicării nu se datorează numai diferențelor de altitudine ci și, de multe ori, convenției, măștilor *eului*: „fiertura din coajă de nucă" vopsind obrajii, pomeții „frecați cu praf de cărămidă" nu lasă să transpară adevărata față; cu atît mai mult zîmbetul fals, minciuna zilnică, fac purtătorii dialogului de nerecunoscut (*De nerecunoscut*). Rolurile obligatorii ale vieții înseamnă însă, pentru o poetă preocupată de naturalețe, vină față de ceilalți; motivul vinovatului „cu glonțul lunii în ceafă" revine în numeroase poeme.

Dacă aparența lumii lirice a Ioanei Diaconescu e aceea a stărilor de vis, de trecere între lumea concretă și aceea a reflexului său supra-real, cititorul va descoperi însă dincolo de aparențe o hartă necruțătoare a evenimentelor zilnice — ficțiunea fiind de fapt o stilizare a realității, a experiențelor trăite. Ca un semnal de avertizare împotriva exageratei interiorizări (cel învins de discrepanța dintre ideal și realitate e adesea singurul vinovat de prăpastia în care se prăbușește), *Amintirile neverosimile* renunță la scriitura „exaltată". Detaliul psihologic se aliază izbucnirilor lucide; imaginile au o linie capricioasă, himerică, dar în același timp neocolită de cruzime. Sub floarea de nufăr strălucesc colții dragonului. Autoportretele pe care le va schița de acum încolo poeta vor păstra un bine gîndit echilibru între semnul de întrebare al lu-

mii interioare și vîrtejul lumii exterioare: „În poșeta ei / o dezordine proverbială, / o amestecătură / de cărți, pudră, alimente. / Ea merge ușor ca și cum / ar purta un secret în spinarea încovoiată. / Ce semn metafizic / va lăsa pe lumea aceasta / nu se poate ști / dar e sigur, după semnalmente / că poeta a trăit pe la mijlocul anilor două mii *(Semnalmente)*.

Emoțiile cristaline. „Formele emoțiilor sînt cristaline, au fațetele geometrice", spunea William Carlos Williams[1]; prin ele, realitatea se cristalizează; cuvintele ca și sunetele își întăresc valoarea lor proprie, adunîndu-se apoi ca niște bucăți de sticlă după mărime, culoare, sunet, accent. Compozitoarea Mihaela Sturza-Gavrilă aderă în *Invocațiile literelor-sunete* la vechea dar mereu resuscitata concepție despre artă după care limbajul însuși poate fi realitate — incantația fiind capabilă să cristalizeze și deci să provoace apariția realității. Un experiment de lied, folosind vocea și cvartetul de coarde (care poate fi la nevoie înlocuit de alte instrumente), propune intonarea literelor rostite separat: litere care, luate în paralel cu note, alcătuiesc o gamă de semitonuri și în același timp un alfabet la începutul fiecărei strofe. Nici o clipă nu se aud cuvinte, sensurile se formează în timp, din muzicalitatea de cristal spart a fiecărei litere, iar melodiile se derulează în funcție de structura cuvîntului. Astfel, dacă *fa* = S, *do* = E, *sol* = T, *la* = A, cuvîntul SETEA va închipui melodia *fa-do-sol-do-la*. Jocul liber rămîne doar în registre și în rostire: sunete fluierate, șoptite; vocea e instrumentalizată, se obțin efecte metalice de oboi sau catifelări pastorale de flaut; există legato, însă acesta e de fapt un portato instrumental, sunetele fiind tot timpul secționate în ciuda arcului ce le unește; de

[1] Cf. *The Collected Earlier Poems of William Carlos Williams*, New Directions, Norfolk 1951, p. 55: „The forms of the emotions are crystalline, geometric-faceted".

asemenea, triluri, glissande sau folosirea pizzicatto-ului transferă asupra vocii tehnica instrumentală. O valoare aproape magică li se conferă acestor litere încorsetate de serii dodecafonice: ele trebuie să reconstituie, ca diviziuni spațio-temporale, universul în complexitatea sa internă, microcosmosul unei melodii și în același timp al unui cuvînt.

Nostalgia melodicității și armoniei, a structurilor care adună muzica într-un limbaj interior, traducerea imaginației componistice în cuvinte, valorificarea simplității, stării de vis, a echilibrului, sînt principalele caracteristici ale compozițiilor Mihaelei Sturza Gavrilă. De la plasticitatea protoplasmei, a sunetelor care strălucesc de unele singure, și pînă la recompunerea lor după principiul asociației într-o „devenire a limbajului", *Concertul pentru oboi* propune parcurgerea — în ordinea apariției istorice — a scriiturii heterofonice, polifonice, armonice, a monodiei acompaniate, într-un continuo fără reliefuri vizibile, cu fond timbral permanent, o magmă instrumentală din care există un singur moment de ieșire: solo-ul de oboi. Ideea formală de acumulare instrumentală și apoi de recurență a muzicii scrise, pînă la stingere, urmărește același joc al mărgelelor de sticlă, al cristalizării emoțiilor și realității.

Cantata umbrei mele, recompunînd jocul cu dublul, dialogul forte — piano, melodia în oglindă (a doua interpretă întruchipînd în permanență completarea celei dintîi), alături de *Cantata pentru cor, suflători de lemn și corzi*, construită în același spirit al oglindirilor și contopirilor, ilustrează predispoziția „impresionistă" a autoarei, plăcerea de a trasa linii grațioase, elegante. Asemenea sonatei pentru clarinet, *Unisonuri* (propunînd jocuri de unison și heterofonii) și a unui *Scherzo, Adagio și Rondo* pentru flaut și pian, forme tradiționale impregnate de melos românesc, lucrarea *Paleo-polifonii pentru* mezzosoprană, flaut, violoncel, clavecin, încearcă o construcție din puține sunete, de o simplitate esențială. Textul bizantin îi conferă o anume gra-

vitate, modificînd, prin aureola sa, contextul; recitativele sobre evocă virtuțile monotoniei, prețuită cîndva pentru efectele sale extatice; cîntul melismatic alcătuiește unica podoabă a acestor „ondulații într-un spațiu dat". Autoarea nu a simțit nevoia unei instrumentații moderne (așa cum se scrie azi îndeobște muzica bizantină); nici percuția nici efecte de instrumente „preparate" nu alterează fluxul de o limpezime primară. Instrumentele se îngînă, se împletesc, primesc rezonanță unele prin altele. Răspunsurile par să ia naștere în același timp cu întrebările. Spre deosebire de *Solo-uri pentru violoncel și pian*, unde protagoniștii cîntă o singură clipă împreună, restul fiind „șah" de timbre, o partitură de spații alb-negre peste care banda magnetică se suprapune ca o amintire din exterior. Un asemenea dialog s-ar potrivi mai degrabă unei dezvoltări orchestrale, în care vocile să evolueze separat pînă la momentul unui *tutti* așteptat cu nerăbdare de urechea celui care urmărește incompletele șiruri. Deocamdată însă Mihaela Sturza-Gavrilă preferă piesele camerale, formele strînse, închise în sine, lucrările șlefuite și rotunde, poate și din sentimentul că muzica modernă nu trebuie să supună ascultătorul la un prea îndelungat efort: nostalgia miniaturii fiind, iată, o formă a „noii interiorități" și în muzică.

O singură excepție, opera *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte* demonstrează capacitatea de largă respirație a compozitoarei. Grupul de balerini și actori apare dublat de interpreții propriu-ziși; instrumentele folosite sînt îndeobște cele specific românești — tulnicul, toaca, naiul, țambalul, taragotul, cele mai potrivite cu descîntecele, jocurile, doinele, bocetele figurate. Anumite momente exclud însă melodicitatea (dominantă, așa cum am mai amintit, la Mihaela Sturza-Gavrilă). De pildă, sărbătoarea nașterii lui Făt-Frumos e o apoteoză de ritmuri, un moment de tensiune creată exclusiv prin dans. Poetica tensională a operei este prin excelență o poetică a „incluziei"; gata să asimileze diferitele formule. Folclorul nu e prezent prin moduri ci poate fi descifrat în rostirea melismatică sau improvizatorică, precum și din punct de vedere timbral. În mare, opera rămîne un fenomen de cristalizare sonoră a spațiilor de basm.

„Retro“ în formă

„Formulele cu sens adînc și tainic
precum o vrajă-n slăvi ne vor sui,
furtuna, infinitul, viața trainic
s-or închega în clare-alegorii.

Răsună-n ele limpezi lumi celeste,
să le slujim e-al vieții noastre har :
nu poți să cazi din cercurile-aceste
decît în sfîntul lor focar“

HERMANN HESSE [1]

Nostalgia formelor tradiționale ar putea sugera neoclasicismul, cu aplicarea formelor din afară „ca pe o frumoasă meserie“[2], sau neoromantismul, care căuta forma perfectă, relaxată, pentru a exalta mai bine „sentimentul“, sau impasibilitatea parnasienilor, sau virtuozitatea muzical-picturală a simboliștilor ; reducerea armonioasă a tuturor muchiilor și asperităților materiei poetice ar putea fi înțeleasă ca o reflectare în formă a nevoii de echilibru, de armonie interioară și sinteză a contrariilor. Dar revenirea, în zilele noastre, la formele tradiționale în muzică (sonată, lied, etc.) sau în poezie (catrene, rondeluri, balade etc.) reprezintă nu numai o tentativă de salvare, de restaurare a unor construcții atît de potrivite pentru captarea inspirației, ci și un

[1] Hermann Hesse, *op. cit.* p. 424.

[2] Alonso Amado, *Materie și formă în poezie*, în rom. de Angela Teodorescu-Martin, ed. Univers, 1982, p. 53.

ideal de concentrare, limpezire, într-un cuvînt — de prefacere a formei în formulă ; în același timp, formele tradiționale transportă mai eficient și mai direct încărcătura modernă către urechile ascultătorului, reprezintă adică un mod de a spune numai necesarul, de a îndepărta lestul superfluu, pentru a obține maximum de intensitate. Polizarea formală corespunde economiei verbale care se potrivește, în situațiile decisive, cel mai bine cu jinduirea faptei, a acțiunii. Ideile revoluționare — în sens de neobișnuite pentru sensibilitatea ascultătorului — pot fi receptate mai ușor cînd ritmul, rima, frazele muzicale, structura formală, timbrul etc. devin un „focar“, o mărgea de sticlă închegată. Scriind, de pildă, un concert pentru clarinet în formă tradițională, Liviu Dănceanu ia vechea formă de concert doar ca pretext pentru o nouă încărcătură ideatică ; revenind la poezia rimată și ritmată academic, Mircea Dinescu are intuiția că poate comunica mai rapid noile sale convingeri estetice. Acest punct de vedere reușește desigur numai autorilor care au încercat din plin „fuga înainte“ și care revin, conștienți de necesitatea cunoașterii tuturor stilurilor și ordinilor, la *(quasi)* forme tradiționale. Se poate spune despre Adrian Popescu sau Mircea Dinescu, de pildă, că ar avea nostalgia formelor *retro* în mai recenta lor etapă de creație, dar nu se poate afirma acest lucru despre un poet care a scris toată viața în vers clasic și care nu revine, deci, cu unelte perfecționate, la modalități părăsite de mult. La fel, se poate spune despre Corneliu Cezar că a investigat în *Alpha Lyrae* forma *retro*, compozitorul fiind cunoscut pentru experimentarea atîtor alte procedee (e primul care a intuit de pildă, printre colegii săi, posibilitățile pe care le oferă armonicele naturale ale sunetului) — dar nici nu poate fi vorba de discutarea, în acest context, a unui compozitor care a scris toată viața tonal, în forme tradiționale, etc.

Nostalgia baladei. Un exemplu de revenire la tiparul de baladă (una din „limitele“ pe care le testează noua

interioritate) îl oferă poetul Horia Bădescu: după numeroase volume în vers alb, antologia de balade *Starea bizantină*[1] reia, cu intenții nu numai muzicale, metrul, ritmul și rima baladelor cîntate, de la Villon la Brecht, în intenția unei comunicări cît mai directe. De ce își numește Horia Bădescu volumul *Starea bizantină* — cînd „tradiția de menestrel" la care aderă sugerează mai degrabă Evul Mediu occidental, e mai greu de înțeles; să presupunem că poetul s-a referit la stricta dependență față de model a muzicii și picturii bizantine: cel care picta imaginea unui sfînt trebuia să copieze întocmai trăsăturile pe care le transmiteau predecesorii, portretul fiind manifestarea terestră a ființei esențiale; la fel, compozitorul trebuia să urmeze întocmai modelul unui imn — ecou al cîntărilor celeste, transmis celor inspirați. Poate că a vrut și să amintească auditoriului contemporan că rigiditatea artei bizantine e totuși o eroare: nenumăratele variante ale unei fraze, ornamentarea melodiilor urmînd aceleași principii ca în temele cu variațiuni din clasicism, sînt o bună dovadă. Baladele lui Horia Bădescu sînt însă cît se poate de lumești — comparabile cu tiparele *jongleur*-ilor medievali și ale mai tîrziului Villon — așa că „starea bizantină" va fi fiind încercarea de a transmite impresia de non-rigiditate în rigiditate, de „iconografie modernă" în tipare vechi.

„Sfinții" evocați (însă cu ironie) după toate canoanele tradiționale, nu sînt alții decît colegii de studenție; de pildă: „Inima lui e o carte bătrînă, / toamna miroase a teascuri și a harbuji, / ploile scandează pe turle limba română; / ah, filologi zvăpăiați de la Cluj! / Amintiți-vă Someșul de argint și de fum / cu vertebre de poduri subțiri! / Cum eram noi bărbații de-acum / cînd ieșeam în amurg la șpațir? / Cum eram printre vechi hîrțogani / somnoroși conjugînd pe a fi / cînd prea sprintenii clipei ogari / ne vînau cu obraji durdulii? / Amintiți-vă ora zece din seară / cînd ies mun-

[1] Horia Bădescu, *Starea bizantină*, ed. Dacia, 1983.

citoarele tinere, / amintiți-vă pielea lor de secară / și sărutul din fiece vinere, / amintiți-vă nopțile-n noi cartiere / cu bărbați obosiți, mirosind a tutun, / amintiți-vă spuma halbei de bere, / amintiți-vă poemul nebun, / amintiți-vă zorile care se-ngînă / în ochii Feleacului uzi, / cînd ploile scandează pe turle limba română / ah, filologi zvăpăiați de la Cluj! *(Baladă studențească)*.

Deși nostalgia vechii întrebări *ubi sunt gaudia* plutește asupra multor poeme, portretele sînt exacte, realiste, în manieră aproape brechtiană, demonstrînd convingerea poetului că într-o epocă a dizolvării formelor „legate", într-un moment în care lirica a devenit un strigăt disperat sau o dezlînată ambianță, cuvintele și formele clare, conjugate cu atitudinea tranșantă, sînt mai necesare decît oricînd. *Balada egoiștilor*, *Balada micilor burghezi*, *Balada celor care vor război* și în general toate baladele cuprinse în ciclul *Starea de veghe* cu această tentă de luptă împotriva disarmoniei factice, a efemerului gălăgios, a neodihnei: „eroismul" baladelor moderne este acela de a arăta că omul nu e un robot, că valul care îl poartă nu e mai înalt decît șira spinării sale, că personalitatea rezistă, că sentimentele, tăcerea meditativă, visarea, etc., mai fac parte din trăsăturile contemporanilor.

Ironia este, desigur, principalul suport al unui asemenea tip de baladă: „Nu ne interesează că ești trist / sub brumele din toamne regale / în care încă mai reziști; / acestea-s interese personale! / Nu ne interesează răsunînd / adînca scoică a tăcerii tale, / nici iernile de mari singurătăți; / acestea-s interese personale! / Nu ne interesează că mai simți / istoria cum te izbește-n șale / capul plecat și sabia vibrînd / sînt pure interese personale!" *(Balada egoiștilor)*.

Baladele se transformă în songuri. Limbajul colorat cu balcanisme (marafeturi, paraponuri, chiolhanuri, duduci, sacîz, levantice odăjdii, ulei de mosc, tipsii, cașmir, „ochi verzi ca stihul din Coran", covoare de Buhara, minarete — și altele din recuzita superficială a unui Orient turistic) se epurează, devenind rostire economi-

coasă, de supremaţie a faptei asupra vorbei. Poemele nu mai sînt atît de accesibile, nu mai au netezimea din ciclurile anterioare (din *Baladele mongoloide* şi *Cartea cu şolticării)*, devin mai atente la nuanţe decît la contrastele vizibile de departe. Economia de mijloace aduce un plus de mister, un oarecare ermetism *(Baladă-n Passo Doble)* şi un ton mai sumbru, uşor profetic. La ce bun, pare să sugereze Horia Bădescu în acest final de carte, rădvanele cu doamne despine, plăcerile „cu şolduri de argint şi glezna neîncercănată", chiolhanurile de la hanul lui Mongolu', luptele don-quijoteşti, păunii, misterele lui Brahmaputra împărtăşite de frumoase „cu pîntec dulce şi cu sîni savanţi", paşii de dans, fireturile de mărgean, la ce bun *Balada nărăvaşelor hangiţe*, urechile ciulite şi gîtlejurile treze, încrederea în cele înălţătoare, cînd „sub aurite ţoale / sau sub zăbun tot sac de oase. / Cînd patul se întinde moale / tot a coşciug de brad miroase", cînd, înainte de asta, totul se poate pierde dacă omul îşi pierde calitatea de om!

Deschiderea largă a ochilor, starea de veghe; iată ce-şi propun poemele lui Horia Bădescu, oscilînd între „formulele cu sens adînc şi tainic" şi amar-ironicele priviri asupra realităţii.

II. În căutarea ordinii arhetipale

Mirajul tehnicilor primitive. Repetitivii

„...Cea mai cumplită furtună, cel mai îngrozitor cutremur din zilele noastre nu sînt decît slabe ecouri ale necruțătoarelor dureri de facere (ale lumii de altădată)".

„...Conștiința este pentru om propria ființă în plină transfiguare, cerescul om-arhetip".

NOVALIS [1]

Dacă în toate domeniile artei creatorii simt nevoia unei întoarceri periodice la datele originare, primare, ca o gramatică limpezitoare, un limbaj universal care-i apropie fără greș, probabil că în muzică și poezie se înregistrează cele mai frecvente apeluri la generalitatea arhetipală, muzica și mitul fiind dintotdeauna pereche, limbaje care transcend planul limbajului articulat, „mașini de suprimat timpul"[2] — poezia fiind și ea supusă acelorași periodicități ale undelor cerebrale și ale ritmurilor organice, care o apropie atît de mult de muzică și mit. Apelul la tradițiile orale, considerate un fel de containere ale intuiției, îi determină pe compozi-

[1] Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, ed. Rohwolt, Hamburg, 1963, p. 146 și 206. „Das furchtbarste Gewitter, das entsetzlichste Erdbeben in unsern Tagen ist nur ein schwacher Nachhall jener grausenvollen Geburtswe hen." „...Das Gewissen ist der Menschen eigenstes Wesen in voller Verklärung, der himmlische Urmensch".

[2] Claude Levy-Strauss, *Le cru et le cuit*, ed. Plon, Paris, 1964, p. 24.

tori să recurgă la anumite practici din muzicile primitive cu caracter magic, printre care repetitivitatea obsedantă a unor formule ritmico-melodice, iar pe poeți, să reînvie structuri de incantații, descîntece, rugi, blesteme, etc., gesturi poetice arhaice, „celule" poetice arhetipale etc. S-a remarcat că printre tinerii poeți mai puțini sînt cei care recurg la ordinea eternă a arhetipurilor, poate dintr-o dorință de detașare de înaintași (promoția Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Cezar Baltag, Ion Gheorghe, Ileana Mălăncioiu ș.a. fiind aproape exclusiv preocupată de fixarea acestor coordonate). „Fuga înainte" a mai tinerilor poeți s-ar caracteriza deci prin efortul de a inventa sisteme formale noi, prin explorarea experimentală. Cu toate însă că numai puțini din noile promoții scriu o poezie exclusiv arhetipală, elemente ale căutării ordinii eterne pot fi găsite în continuare și la Mircea Cărtărescu, de pildă: „Singur cum treceam pe străzile orașului, pe sub flacăra ireală a stelelor / printre casele de sticlă survolate de crini și navete spațiale / mă simțeam dintr-o carne mai pură alcătuit și foarte aproape de spirit / zeificat de resorturi subterane, căci mă gîndeam la buzele ei, la pămînt / la mituri străvechi, cu fețe de piatră încă veghind la intersecția vanelor noastre[1]..." *Contact)* la Magdalena Ghica (mitul *Hipermateriei),* la Traian T. Coșovei, Florin Iaru, Ioan Moldovan, Ion Mureșan etc., ca să nu mai vorbim de reprezentanții promoției '70 care sînt toți, într-o anumită fază, preocupați de „coordonatele eterne". Ar ajunge să amintim personajele-arhetipuri puse în context modern (precum Ghilgameș la Ion Drăgănoiu, Dracula pentru Horia Bădescu, semizeii în context citadin din poemele Ioanei Ieronim etc.), structurile incantatorii la Adrian Popescu, cele de blestem la Dinu Flămând, de dans (ritual) la Liliana Ursu, de colind la Carolina Ilica și Lucia Negoiță, „celulele" folclorice prelucrate modern, formele paremiologice care însoțesc arsenalul magic, formulele repetitive etc. Com-

[1] Mircea Cărtărescu, *Faruri, vitrine, fotografii*, ed. Cartea Românească, 1980, p. 43.

pozitorii din aceeași generație recurg aproape cu toții la elementaritatea muzicilor orale, la omofonie, pentatonie, forme responsoriale de tipul muzicii corale africane, succesiunea perioadelor de tensiune și repaos (amintind legătura, la origine, a cîntecului cu dansul), arii magice pe jumătate vorbite, poliritmie, dublarea unor sunete din melodie în mod stereotip, fraze punctate de percuție, distilări sonore amintind ritualuri de exorcism, vînătoare, etc., material folcloric românesc și sud-est-european prelucrat sau citat, ș.a.m.d. Începînd cu Octavian Nemescu, Corneliu Dan Georgescu, Corneliu Cezar, Liana Alexandra, și pînă la Călin Ioachimescu, Liviu Dănceanu, Fred Popovici, Maia Ciobanu, Vlad Opran, Șerban Nichifor, aproape toți sînt convinși că „muzica forță"[1], cu virtuți nu numai cultural-estetice, ci și magice, filosofice, terapeutice, poate fi regăsită și cu ajutorul cercetării culturilor actuale primitive și ale folclorului nepoluat. Fiecare a încercat, măcar într-o lucrare sau două, să de-voaleze sensibilitatea modernă cu ajutorul acestor încă „proaspete" tehnici primitive. În fond ritmul, repetiția, dilatarea și comprimarea temporală, toate tehnicile muzicilor primitive, se pot confunda cu *bătaia de inimă,* chiar bătaia de inimă a voinței lumii, cum spunea Schopenhauer: perceperea interiorității profunde a lucrurilor, contactul cu patria spirituală.

Repetitivitatea evolutivă. Revenirea avangardei componistice mondiale la „noua libertate a simplității", după aprofundarea atîtor limbaje, mai bine-zis încercări de limbaje post-seriale, cotitura spre claritate, arhetip, nu înseamnă lene, nici lipsă de inventivitate componistică, nu înseamnă un moment de criză ci dorința de regăsire a „muzicii sferelor", a acelor armonii și ritmuri care ne amintesc de o netrăită existență: ac-

[1] Termen folosit de Corneliu Cezar în *Introducere în sonologie,* ed. Muzica 1984.

cesibilitatea este, în versiune modernă, crearea unor înlănțuiri de sunet fiziologic umane, armonizarea fluxurilor care punctează durata fiecărei conștiințe (cadența inimii și ritmul respirator).

Pentru Liana Alexandra, autoarea unor lucrări de largă audiență, accesibilitatea vine nu numai din limpezimea orchestrației, ci mai ales din construcții de tipul repetitiv-evolutiv, din obținerea unor consonanțe ce par a sugera atemporalitatea asiată: senzația nu e numai de „aritmetică tainică", ci de plenară meditație; o deschidere mai degrabă reflexivă decît abstractă.

Un ciclu de cinci lucrări a fost numit de altfel de autoare *Consonanțe:* studiind coincidențele sonore, pe verticală, care rezultă din armonicele superioare ale mai multor sunete fundamentale; acorduri de tip consonant care nu implică relațiile tonale clasice. Un anume modalism (dar nu de influență folclorică, nici orientală) le determină, precum și o varietate ritmică în aparență improvizatorică, avînd însă efectele riguros gîndite. Compozitoarea calculează structurile ritmice pe șiruri din seria Fibonacci. Asemenea studii ritmice apar și în ciclul cameral *Incantații,* aplicate unor nuclee din melodiile bizantine ale lui Filotei sin Agăi Jipei. Aici, efecte stranii sînt obținute din comprimarea temei (în tempo rapid, seamănă cu un joc din Oaș!) și din dilatarea ei, prin procedee heterofonice. Aceeași muzică în spații temporale diferite, aceleași structuri în ipostaze variate — totuși auzul păstrează sinteza, rădăcinile comune.

În Simfonia a III-a *Diacronii* repetitivitatea apare întîi într-un cadru dinamic, maiestuos, transformările celulei ritmice sugerînd posibilitatea de regenerare a sufletului omenesc; partea a II-a, amplu ciclu variațional pe cele 12 sunete fundamentale (cu armonice), invocă o zonă diafană, o „ceață" de clopote și planuri ondulatorii. Deschiderea largă, de podiș tibetan, urmează unui „tunel" de zumzet (tremolo în crescendo); mici exclamații la vioară (optimi) în dialog cu suflătorii afirmativ-rapizi (în scurte suite de apogiaturi) pregă-

C-da 5737 coala 5

tesc acest moment de revelaţie. Cu neobişnuită meticulozitate în elaborarea paginilor, Liana Alexandra notează fiecare amănunt al devenirii sonore: chiar şi compunerea timbrală, chiar şi coeficientul creator al interpretării (renunţarea la muzica grafică e, în acest caz, un semn al rigorii). Un *Final* — expunînd aceeaşi muzică repede-lent-repede, decantînd însă alte elemente — răspunde paginilor anterioare, de o coloratură aerian-rarefiată, cu o mai afirmativă iluminare.

O simplitate solară — de altă factură decît aceea a *Simfoniei a III-a* — lasă în opera pentru copii *Crăiasa Zăpezii* impresia cristalurilor mozartiene. Basmul lui Andersen e transpus în aeriene teme, intervenţii fulgurante ale corpului ce par a fi scrise în spiritul muzicii de aur de altă dată; totuşi nu e vorba de un *retro* pur, nici de citate, „stilul Liana Alexandra", al insistenţelor pe anumite durate, al repetărilor şi sublinierilor, al marilor deschideri, păstrîndu-se şi aici. Accesibilitatea impusă de muzica pentru copii (înţeleasă şi cîntată de aceştia) convine atît tehnicilor primitive cît şi celor mai rafinate procedee moderne.

Concertul pentru flaut, violă şi orchestră de cameră oferă stranii efecte provenite din melodia unor armonice superioare, ale căror fundamentale (pedale) nu se mai aud. „Constelaţia sonoră este neobişnuită... Muzica părea la început să crească din tăcere, dintr-un peisaj sonor oscilant. Schimbări mici, formulate precis au fost închegate mai tîrziu în motive scurte, care creşteau şi se dezvoltau în arcuri melodice de o puternică frumuseţe" — notează muzicologul Jan Kask din Uppsala[1].

Mai puţin fantaste, dar mai dramatice, „spasmodice", cum le numeşte însăşi autoarea, *Simfoniile I* şi *II*, *Concertul de clarinet*, *Rezonanţele* pentru pian şi orchestră demonstrează ferme criterii de construcţie, elemente de contrast bine definite orchestral. Acestor imagini

[1] Comentariu la interpretarea *Concertului* de Liana Alexandra: Jan Kask, *UNT*, Uppsala, octombrie 1980.

de amplu dramatism le-ar putea fi adăugate două cantate pe versuri de Blaga, *Muzică pentru clarinet, harpă şi percuţie*, *Sonata pentru flaut solo*, *Colage* pentru cvintet de alamă, *Secvenţă lirică* pentru clarinet, trompetă şi pian, *Soarele şi luna* (baladă pentru cor mixt), etc. Curăţirea expresiei apare pe măsură ce crisparea dramatică se spiritualizează; influenţa lui Ligetty şi Lutoslawski — tot mai puţin perceptibilă. Muzicile Lianei Alexandra emană acel abur unificator al armoniei, sînt incantaţii conştiente, „cu voinţă magică", şi în acelaşi timp nu exclud vibraţiile profane.

Repetitivitatea arhetipală în poezie. Acelaşi miraj al tehnicilor primitive, al repetitivităţii obsedante care închide ascultătorul, în timpul ritualului audierii, în aceeaşi lume sonoră — fiind un mijloc de a obţine transa — îl are Cezar Ivănescu în poezie. Cu o credinţă neclintită în sunetul care conferă acces la eternitate, care imobilizează timpul ce trece („ca un şervet ridicat de vînt, l-a prins şi l-a împăturit. Aşa încît ascultînd muzica accedem la un fel de nemurire"[1]); poetul *Doinelor* şi-a conceput întreaga operă în relaţie cu muzica — scrie, chiar, acompaniindu-se la ghitară. Un resuscitat „mag al tribului", un trubadur sau poate un Don Quijote, mizînd totul, într-o epocă a discursivismului, pe esenţe şi periodicizarea lor. Stilul monodic, centrat pe repetiţie, geometria şi cromatica de sugestie folclorică, simplitatea curbei melodice, densitatea expresivă, concentrarea ambitusului care presupune curbe, dar niciodată abateri prea importante de la linia melodică, îl situează pe Cezar Ivănescu în rîndul *compozitorilor* care revin la tradiţiile orale, la ineditele teritorii ale intuiţiei: printre poeţi, experienţa sa este singulară.

Organizarea ciclurilor ample în *Fragmente din Muzeon*[2] sugerează voinţa autorului de a demonstra,

[1] Claude Lévy-Strauss, *op. cit.* p. 24.
[2] Cezar Ivănescu, *Fragmente din Muzeon*, ed. Cartea Românească 1982.

în plan formal, o apropiere între *chanson*-ul profan *(Jeux d'Amour)*, monodia liturgică *(Motete, Rosarium)*, muzica veche instrumentală *(Balade și cvartete)* și muzica arhaică românească *(Doine)*. Aceeași coloratură de cromatisme, aceeași repetiție a motivelor, aceleași simetrii și abstractizări. Invocarea elementelor, a momentelor cosmogonice, a divinităților sau personajelor arhetipuri, se petrece în același context al revenirii obsesive. „Celulele" folclorice (precum cuvintele *frunză, pasăre, codru, nuntă, vînătoare* etc.) sînt dezvoltate în progresii evolutive : ! „codrule, pasăre sfîntă, / codruleț de brad / nici nu plînge, nici nu cîntă, / codruleț de brad, / nici grai nu dă, nici nu umblă / codruleț de brad, / să nu zbori, să ne ții umbră / codruleț de brad, / codrule, pasăre sfîntă, / codruleț de brad, / să nu zbori, să ne ții umbră, / codruleț de brad ! // ! codrule, pasăre sfîntă, / codruleț de brad, / noi ne-om pregăti de nuntă / codruleț de brad / codrule, pasăre sfîntă, / codruleț de brad, / inimă și carne vîntă, / codruleț de brad / codrule, pasăre sfîntă, / codruleț de brad, / pregătire-om nuntă cruntă / codruleț de brad !" etc. Lăsînd la o parte refrenul reluat după fiecare vers, ca un *radif* persan, precum și repetarea în finalul strofei a două versuri din structura ei, se poate observa că linia poetico-melodică propriu-zisă e ascendentă : „! pregătire-om a vînare / ...inima, cerboaică mare / ...pregătire-om nuntă cruntă / ...inima, cerboaică mare / ...într-un val de sînge sare / ...nici nu bea, nici nu mănîncă / ...nici nu vede, nici se uită / ...nici n-atinge, nici n-ascultă / ...nici miroasă, nici nu gustă / ...nici nu umblă, dar nici nu stă / ...nici nu doarme, nici treaz nu e / ...Marea Pace-l aghezmuie... / codrule, pasăre sfîntă / ...pămîntirea Morții cîntă" etc. Ritualul de vînătoare / nuntă / moarte e de fapt Sacra Operă („o zugrumă precum lupul / și-o acoperă / ca o umbră albă trupul / Sacră Operă !") vegheată de martori precum Hermes Trismegistul, Sila-Samodiva, Cybela, Larunda, zeița Ceres, Luna, Sfînta Dochiana și alte personaje arhetipale pe care Cezar Ivănescu le invocă pentru a-și apropia și mai mult limbajul de mit. Permanenta înlănțuire între Eros și Thanatos, numele „secrete" ale Prințului (Ario Paradis, Raz, Orur), descîntecele pentru aer, foc și apă, lamento-ul pentru arborele Igdrasil etc. sînt elemente mitice ajutînd poemul să încetinească și chiar să oprească o clipă Timpul : „Spune-mi unde se culege / timpul dus și aurul / și semințele a cui is / cînd presară Taurul ? / al cui sîngele ce curge / și în noi atunci o cupă / inima neîncepută / nemairegăsită după ?" *(Rosarium. Domus vitae.)* Mitul e deci soluția atingerii purității primordiale, a esențelor mai presus de limbajul articulat : „! Sînt nule ca mister și referință / sistemele solare și planeții ! / !nu Ordinii acestea căzute din Ființă / mă-nchin ! nici Grației-sterp Pom al vieții ! / ! nuli neofiții legii fizicale, / arhonții nuli — și nuli toți sicofanții, / toți filosofii — de la Chimicale ! — puri numai Pruncii, Viermii și Amanții ! *(Jeu d'amour. Diké)*.

Apropierea de mit e dublă : cu ajutorul situării poemelor în „ordinea eternă" datorită personajelor, referirii directe la arhetipuri, etc. și cu ajutorul muzicalizării cît mai depline a textului. Eufoniile abundă : „muierit ca mierea", „trupu-mi ară din belșug cu tremurătură", „soră-a sîngiurilor mele", „ceruleie-vînăt-cer" etc. — de parcă o anume cromatică ar porunci cuvintelor să se urmeze din semiton în semiton, închegînd cuvintele în cadrul unei strofe din aceeași materie muzicală, așa încît par a se „trage" unele din altele : „! Luna pe cer luce / eu de dus m-aș duce / eu de dus m-aș duce / unde să mă du' ? / luna pe cer luce / eu de dus m-aș duce / dar mi-e drumu-n cruce / cruce mi-i trupu' !" *(Doina)*. Această cromatică pare orientală, moștenită deopotrivă de linie trubadurescă (depozitară a tehnicilor poetice arabe și persane) — cît și prin filiera bizantin-balcanică. Tărîmurile Egiptului („corabie, corabie, trupul tău gol pe care-l poartă sîngele") sau ale Bizanțului („harizmate") respiră ca într-o poveste a cavalerilor cruciați. De multe ori, poemele au același cuvînt repetat în finalul unui vers, ceea ce sugerează răspînditul *radif* persan : „! Doamne, nume aurit, Briena, Briena / numele ei auzit, Briena, Briena / îmi to-

peşte auzul / Briena, Briena / strălucind ca hurmuzul, Briena, Briena! / Reîncepe viaţa mea, Briena, Briena / trupul tău săltat în şa, Briena, Briena, / lîngă trupul meu de fier, Briena, Briena, / surghiunit de-acum din cer, Briena, Briena" *(Briena)*. Apare frecvent repetarea melodică a primelor două fraze, AB AB CDEF... (cu variante), atît de frecventă în acele *romances viejos* ale medievalilor spanioli influenţaţi de Orient (violenţă în pasiune, exasperare în durere, repetitivitate, monodie etc.) În *Jeux d'Amour*, de pildă, ritmurile şi chiar motivele se modifică — în toate există însă aceeaşi stagnare pe o notă (= pe un vers, pe un cuvînt, pe o vocală) care conferă poemului un caracter de recitativ: „! Aceea care nume n-a / aceea care nume n-a / aceea care nume n-a / angelica domniţă, ea / de abanos sau alaba — / sau alabastru nume n-are!" *(Jeu d'amour. Nenumita)*. Stagnarea pe ultima vocală pare să adune sunetele într-un fluviu nesacadat, fără grabă sau lentoare, ca într-o singură notă lungă pe care ornamentele (fioriturile) mai mult o înconjoară decît s-o îndemne la mers. Strofe monorimate în *a* alternează cu altele monorimate în gerunziu după schema strofă-refren atît de frecventă în *muwashshahat*-ele hispano-arabe.

Desigur, înlănţuirile în cadrul seriilor de sunete nu sînt voite, ci urmează „adierea de aripă" a inspiraţiei. Dar organizarea periodicităţii elementelor de mit e calculată, voită. Opoziţiile timbrelor muzicale, ale asonanţelor şi aliteraţiilor, nu sînt nici ele scontate, ci urmări ale tensiunii interioare — în timp ce seriile tematice sînt îndelung judecate, parcă anume pentru a studia tipurile de transformări care pot fi impuse unei teme fără a-i altera elementul invariabil. Poate tocmai această îmbinare între forma-muzicală-fără-voie şi conţinutul-muzical-cu-voie conferă poeziei lui Cezar Ivănescu o plenitudine „bine temperată", o perfecţiune rar întîlnită.

Atemporalitatea repetiţiei. „Privirea-de-pretutindeni". Un compozitor prin excelenţă preocupat de repetitivitate, de monotonia ca virtute (amintind arhaicele forme de provocare a extazului), de principiul arhitectonic iterativ provocînd nu numai cercuri închise, ci şi peisaje ondulatorii, oprind chiar devenirea temporală, prin absenţa punctelor de perspectivă şi detaşarea de context (tendinţa de a se obţine un proces infinit şi anularea voită a contrastelor printr-o intensitate expresivă constantă) este Corneliu-Dan Georgescu. Teoretician înflăcărat al acestui modern curent în compoziţie, analizînd în foarte recentul său studiu *Contacte contemporane între folclor şi creaţia muzicală românească. Despre principiul arhitectonic iterativ* — fundamentele repetiţiei (regăsirea contactului cu magia, contrazicerea temporalităţii, ordonarea elementară a materiei prin accentuare repetată: stăpînire, control, implicaţiile psihanalitice — narcisism, conjugarea Eros -Thanatos, conflictul amintire-reînnoire etc.), Corneliu Dan Georgescu e preocupat în propriile sale compoziţii de toate formele repetiţiei: cea absolută mecanică, aşa cum există în formă pură doar în muzicile africane, cea aditiv-substractivă, cu mici schimbări gradate, cea dominată de schimbări combinatorice, cea evolutivă şi, în fine, de repetiţia gradată (în care repetiţia nu apare de la început, ci pe parcurs).

Preţuit îndeobşte pentru „maniera Ţuculescu" în care ştie să extragă unele elemente folclorice, folosindu-le ca leitmotive (acea privire-de-pretutindeni, echivalentul sonor al „ochilor" din peisaje), Corneliu Dan Georgescu nu poate fi însă numit un „folclorist", deşi e, fără îndoială, specialist în materie, autor şi al unui important studiu analitic de folclor, *Tipologia muzicii instrumentale de joc*. Citatele de folclor pe care le inserează ca motive obsesive nu sînt de fapt decît microelementele unei structuri de o maximă simplitate, sînt „elementele anonime" care contribuie la crearea unei „iluzii muzicale" — fragmentele unei delicate şi în acelaşi timp complexe monotonii care nu poate fi numită continuitate lineară şi nici măcar numai structură uni-

formă a suprafeței — cum s-ar vorbi despre pictura lui Mondrian, de pildă. Corneliu Dan Georgescu pare a recurge, de altfel, în mod obișnuit la sugestia plastică drept paralelă a lucrărilor sale: dovadă numeroasele picturi în manieră abstractă, culori violente dar aerian echilibrate, pe care le-a făcut el însuși ca o prefigurare a lucrărilor sale muzicale.

Ciclul *Jocuri* (anunțat, într-o formă mai bartókiană, de *Motive maramureșene)*, poate fi considerat începutul preocupărilor compozitorului pentru forma statică, non-evolutivă. De la colajul de microelemente, combinarea segmentelor, de la reconstituirea unor straturi ale tabelului de culori (elemente ritmice, polifonice sau de textură), se ajunge în cele din urmă la dizolvarea acestora într-o pastă continuă, involuntară. Între primul și ultimul joc, văzute ca variante ale aceluiași subiect (I *Jocuri*, II *Peisaj bihorean*, III *Jocuri festive*, IV *Colaje*, V *Refrene*, VI *Pianissimo*, VII *Hore lungi*, VIII *Variantele unui joc*, IX *Ecouri de joc*, X *Jocuri multiple)* există o evoluție: dar lipsa unei construcții dramaturgice propriu-zise duce la ideea de formă non-evolutivă, atemporală. Vioiciunea hibernală din *Jocuri festive* sau *Pianissimo* păstrează irizări de cristal înghețat; vocile ondulatorii (acoperite uneori de orchestră) își urmează fluxul în mod independent, fără întreruperi dramatice, fără vizibile contraste.

Un alt ciclu, *Modéle* (este de remarcat pasiunea compozitorului pentru lucrările de largă respirație, cicluri a căror dificilă zidire nu-l înspăimîntă, opere de căutare a esenței prin îndelungată strădanie), continuă căutarea unor sunete a căror pură geometrie să fascineze prin cerebralismul antiromantic — în linia picturilor lui Ben Nicholson și Pasmore. Arhetipurile căutate în *Modéle* sînt: ideea fundal-figură (existentă încă în *Jocuri IV*, *Colaje)* și contradicția continuu-discontinuu. Aceeași celulă cu viteze diferite creează linii care se suprapun; ritmuri egale susțin figurări în accelerando sau, dimpotrivă, rallentando; pulsații și decupaje de respirație diferită duc la o evoluție foarte lentă, aproape imperceptibilă, a detaliului. Prima parte a ciclului,

Alb-Negru, avînd drept fundal vibrafonul și percuția (iar drept „desen" grupe de suflători și corzi), culminează într-un mare unison static, o intrare treptată în *cluster*; în *Continuo*, permanența misterioasă a sunetului de orgă primește schimbătoare pete de culoare și desenul unei tot mai dese lovituri de timpan; zonele de culoare se modifică lent. *Modelul IV*, *Rubato*, pornește de la ideea minimalismului repetitiv, reluînd obsesiv celule de 3—4 sunete, din doine. O continuitate de val — prin care se distinge jocul elementelor, amintind acea zonă de interferență care există între Orient și folclorul maramureșean, de pildă. Intenția — și izbînda — este producerea unei stări modificate de conștiință: muzica exactic-monotonă a lui Corneliu Dan Georgescu oferă într-adevăr ascultătorului posibilitatea meditației, a contemplației pure. Poate, uneori, și senzația de rătăcire, implicită „spațiului ondulat". Opera *Model mioritic* (V) este astfel construită pe baza sutelor de variante ale *Mioriței*: fiecare moment fiind *altfel* regizat, prin simultaneizarea tuturor soluțiilor din variante. Păstorul este, de pildă, omorît sau nu, în același moment, după cum propun feluritele versiuni. Ritmuri de joc, de doină, de baladă se suprapun unor fundaluri diferite; „buclele de rătăcire" dau muzicii acea curgere infinită, în afara timpului.

Mai mult decît pete de culoare, ciclul *Schițe pentru o frescă* aduce aura spațiului alb: motivul absenței, al tăcerii, al „sunetului nespus". O *Cantată* cu teme de colind tratate ca variante lasă spații propice reculegerii, completării sugestiei; a treia lucrare din acest ciclu, *Imnuri*, propune patru blocuri mari de sunete legate de interludii diverse (cu aer de choral, de pildă), alcătuind principalele puncte de sprijin ale *Schițelor*. Densitatea de început a informației se rarefiază în „blocuri de ceață", dînd impresia de imponderabil — apoi dispare într-un fel de gol care se dovedește adesea mai sugestiv decît tabloul complet.

Atemporalitatea muzicii lui Corneliu Dan Georgescu pare a culmina în cele două simfonii dedicate lui Țuculescu: *Armonii simple* (inspirată de aceeași ex-

tragere a semnelor din folclor: fluxul odihnitor şi în acelaşi timp straniu al privirii-de-pretutindeni, motivul muzical obsedant pînă la glisare în realitate) şi *Armonii orizontale* (în care repetate sînt acorduri: relaţii armonice arhetipale). *Cvartetul* inspirat de *Compoziţia în careu cu roşu, galben şi albastru* de Mondrian asociază cele trei culori arhetipale ale spectrului solar, acordurilor de tonică-dominantă-subdominantă, în cicluri repetitive superpozabile variat.

Muzica de cameră mai recentă, *Opt compoziţii statice pentru pian* şi *Cîntec îndepărtat*, precum şi *Studiile atemporale „Corona borealis"* se apropie într-o anume măsură de intenţiile terapeutice ale muzicii ambientale. O plasă cristalină cu mici pulsaţii secrete, lovituri imperceptibile ca bătaia unui cioc de pasăre într-un disc de aramă, valuri interioare (înregistrarea prelucrată a unui acord de orgă), toate acestea amintesc formulele melodice din cîntecele populare arhaice şi raportul de regularitate şi frecvenţă dintre sunetele constitutive ale melodiei, folosite cîndva de vindecătorii orientali. Energia interioară a muzicii lui Corneliu Dan Georgescu este astfel centrată asupra modificării percepţiei proceselor temporale, asupra detaşării, reculegerii.

„Privirea-de-pretutindeni" în poezie. Aceeaşi atemporalitate datorită revenirii obsesive a unui motiv — semn din folclor, şi anume *ochiul*, atît de preţuit şi în sugestia plastică, o obţine în limbajul literar poetul iugoslav de limbă română Petru Cîrdu. Dar nu prin obişnuitul intermediar Ţuculescu — ci direct din lumea folclorului românesc, din seria „celulelor" arhetipale.

Însăşi poezia este pentru Petru Cîrdu „un ochi lăsat de cineva care nu există decît pentru un timp oarecare. Îmi face de dragoste, sau de deochi, dar numai pentru a mă putea convinge că sînt singurul care văd inexistentul". Poetul este un vizionar printre cei cu privire tulbure, *aducătorul ochiului* care poate revela

o lume altminteri nevăzută. Volumul cu acelaşi titlu[1] are drept leitmotiv „deschiderea ochiului", răsfoire de petală a pleoapelor Adevărului (a cărui muzică e pur-spirituală, cristalină, energică).

Privirea-de-pretutindeni vine „dintr-o frunză golită de verdele său", e o „inimă verde, pătrată", arde în flăcări şi în jocul vîntului, ne atinge dintr-un zbor de pasăre, priveşte „dintr-un ochi de încercare verde, de pe-un drum de după-amiază / la margine de vis veghează", „soseşte şi este", vorbeşte fără vorbă din „amintirea ninsă, ninsă", e „vînt în aripa păsării", o „cărare de vînt", „leagănă nori în trei braţe", visează înghiţită de curcubeu etc. Asemenea lui Ochilă din basmele româneşti poetul doarme cu doi ochi şi cu unul se uită, îşi trimite ochiul „pe roate de untdelemn" să-i aducă amintiri, stă „la capătul privirii, venind de la jumătatea lumii". Văzul său e o *summă* a văzului strămoşilor, „care toţi seamănă / cu nişte şoapte". Văzul extraordinar este deci dublat de un auz similar, care captează aceste şoapte, cîntecul înverzind din „norul de-ntrebare", „dangătul de pleoapă întrerupt".

Repetitivitatea „celulei folclorice" a *ochiului* se suprapune altor planuri, în care revin ritmic-obsesiv corespondentele privirii-de-pretutindeni, *frunza* şi *pasărea*. Asemenea privirii care se desfăşoară din pleoapă, frunza se desfăşoară din sămînţă, pasărea izbucneşte din ou. Frunza e pasărea înlănţuită de pămînt, varianta terestră a gîndurilor, aşa cum penele păsării sînt gîndurile întruchipate în alt regn. Aducătorul ochiului coboară „dintr-o frunză cu marginile-n nori", frunza e „gîndul pe creangă" al strămoşilor. Poetul stă în „frunza cea mare / din privirea ruptă / de ochi sprijinindu-se". Ochiul prelung e „o frunză de dor" deasupra norului, trece „din vorbă-n frunză". „Ţi-oi depăna privirea-nchisă, verde la o parte, / nu cumva să-mi curgă în două-trei soarte! / Eşti cu o frunză în privirea-a şaptea, / eşti cu vederea afară".

[1] Petru Cîrdu, *Aducătorul ochiului*, ed. Libertatea, Panciova, 1974.

Trecînd prin ochiul ca o flacără, poetul „poate este-o pasăre", „vînt în aripa păsării", într-un cuvînt *rostirea păsării*. „Mai bine cu tine într-o pasăre / și cu pasărea-ntr-o frunză / ...Mă izbește într-un tei, mă izbește într-un lung cîntec. / Ferice de tine / cel ce ai o pasăre. / Zeii tăi stau lîngă ea, / dorul la căpătîi" *(Nediferențiată dorința de pasăre)*. Pentru poet, „zborul e-n cuvinte străvezii". În drumul spre țintă, el mai are „o aripă în formă de săgeată / spre tine-ndreptată" *(Peană)*. Pana este aspectul fizic al gîndului: „De la pana dusă-n nori / ea se ține de vorbirea mea, / ea trebuie smulsă din vorbirea mea". Poetul „zboară pe-o aripă în memorie". Pentru pasăre — ca și pentru fluture — pămîntul este o oglindă. Jos se vede reflexul celor de sus. Nota de sus din cuvîntul (acord al lumii) pe care îl urmărește rostirea poetică e prin urmare pasărea (păsările, silfii, „zeii de încercare"). Succesiunea unor asemenea acorduri creează o muzică vindecătoare: „Să clipim plini de speranță / să rămînă muzica, toată muzica / după aerul acesta vărsat / pe străfund de faianță" *(Niște zei de încercare)*.

În volumul *Pronume*[1] cunoașterea de sine datorată înzestrării cu văzul poetic continuă: „Acolo unde ies din mine însumi / veghează înțelepții pe la colțuri" *(Din mine cineva privește)*. „A murit cineva fără mine / în propria-mi privire. / Cînd plec în lume / clopotarul din satul vecin adoarme / în dangătul monoton / sub acuzarea că n-a executat ordinul Domnului. / Se tînguie clopotul. / În fiece dangăt adoarme un alt clopotar. / Acum privesc fericit cum infernul îmi crește în oase" *(Acest eu)*. Spiritul poetic e asemenea unei cupe goale în care lumea se revarsă în totalitatea ei; a dobîndit completa dezinteresare, a alungat neîncrederea; cei din jur nu mai sînt judecați după simpatie sau antipatie, ci luați așa cum sînt: „Cu-adevărat îmi placi așa cum ești. / În tine-i cel ce nu e, / iar în el sînt privirile mele / în stare să taie / nodul gordian" *(Cîntec de încurajare)*. Poetul a devenit apt să recepteze realitatea

[1] Petru Cîrdu, *Pronume*, ed. Libertatea 1981.

așa cum e spre a se cunoaște, nu mai e prada impresiilor schimbătoare, primește în mod egal plăcerea și durerea, folosindu-le drept „ochi ai sufletului", devine un artizan al propriei esențe. Trăiește înconjurat de arhetipuri care pot îmbrăca diverse forme și se întrepătrund; văzul poetic-spiritual devine auz spiritual: „Pregătește-te de fericire, mi-ai zis. / Ne schimbăm rînd pe rînd locurile. / Discutăm cu aprindere. / Am plătit un acont de viață teribil. / Cineva se mută în noi, / în vreme ce noi ne mutăm în altcineva. / Pregătește-te de fericire, ți-am zis. / Trupul tău se-acoperă de muzică. / Dezbracă-te de viața ta chioară" *(Timpul de acum)*.

Dezbrăcîndu-se de nevedere, acoperindu-se de muzică spre a fi, în felul acesta, mai aproape de mit, poemele lui Petru Cîrdu devin un acord fluid al privirii-de-pretutindeni, al repetitivității arhetipurilor, al treptelor devenirii: „Treaptă cu treaptă / se aruncă năvoadele / ceva verde curge la vale. / Restul se ține sub un clopot" *(Treaptă cu treaptă)*.

Repetitivitatea în sinteză cu alte elemente. 1. După modelul Bartók, Enescu, Stravinski, pentru care contactul cu folclorul est sau sud-est-european a fost atît de rodnic, poeta Balla Szófia (absolventă a Conservatorului „G. Dima" din Cluj) apreciază în volumele sale[1] rafinamentul ritmic, subtilitatea și complexitatea ritmurilor asimetrice, pe care le găsește pe măsura sensibilității moderne: în felul acesta, energia, forța elementară a versului nu pierde nici o clipă legătura cu originile. Ca o logică a discursului, ritmul creează forma — de unde dinamismul elementar al formei, cu toată lu-

[1] Balla Szófia, *A dolgok emlékezete*, 1968 („Memoria lucrurilor"); *Apokrif ének*, 1971 („Cîntec aprocrif"); *Vizláng*, 1975 („Flacără de apă"); *Második személy*, 1980 („Persoana a doua"); *Așa cum trăiești*, antologie trad. de Aurel Șorobetea, ed. Kriterion, 1983.

ciditatea construcției. Referirile arhetipale, inflexiunile esențiale nu sînt însă imitate direct după folclor, ele constituie doar un stil, o estetică a preciziei și conciziei: temele Szófiei Balla au elocvența purificată a folclorului, dezvoltîndu-se la fel de sec, fără inutile volute, impunîndu-se parcă printr-o ineluctabilă necesitate, cu toate că nici elementele-surpriză și nici culoarea nu lipsesc; efectul lor special se datorează sintezei între numita repetitivitate arhetipală și elemente ale tehnicilor poetice moderne — ale poeziei proiective, de pildă, așa cum a teoretizat-o, în America, Charles Olson. Iată de pildă, în traducerea lui Aurel Șorobetea din volumul *Așa cum trăiești* un *Dans* care demonstrează perfect reunirea tehnicilor primitive și proiective, declanșînd o energie mai presus de cuvînt care topește singurătățile individuale într-o fulgurantă percepere a marelui Tot: „Pe stradă, față în față / încercînd să treacă, / pe cei doi prieteni / politețea formală pereche îi leagă. / Pășesc laolaltă / în dreapta și-n stînga, la fel. / Unul c-un zîmbet jenat / bate pasul: scuzați — și dă să pornească / celălalt tot într-acolo și el. Față în față cîteva clipe, icnesc. / Al zilei țărm li se macină. / Un înger privește din cer. Și speriat / una din sfori o înfășoară nițel".

Ritmurile dau un corp diferitelor sonorități, preexistîndu-le parcă. Ciclul *În mlaștina lui Noiembrie* aduce formule vrăjitorești, incantații, scandări și jocuri de cuvinte amintind descîntecele, acea *life-energy* conținută de fiecare vocală, gata parcă mereu să depășească limitele, să se răzbune, să-l năucească pe ucenicul-vrăjitor: „Într-un brad de șapte soți / peste nori broscoi-netoți / Baba Cloanța vîjîind / arde în oglindă-argint" *(Nimfa)*. „Grija buhii îi broasca / a cremenii îi iasca / a dascălului doasca / a junilor Parasca" *(Broască-iască)*. Semnalînd excelența traducerii, să ilustrăm și un amestec de elemente arhetipal-magice și modalități suprarealiste: „Lămii cu mutrișoare zbîrcite / pîndesc în geam hămesite / dau onorul bățoase pe drum / unt făină zahăr ceai săpun / o mașină de spălat se smiorcăie / un ciolan de porc se zbenguie / ape nou-născute se văicăresc / în trenul gros călători se-mbulzesc / ochelarii au mereu vise oarbe / măturile dau singure din labe" *(Sabat)*. Un alt ciclu, *Dansuri clujene*, conține strigături, ghicitori, imprecații cu caracter magic aproape în stare pură. Inventînd un nou context, poeta recurge și la structuri de rugă și blestem: „Var în cap să-ți cadă / ai să-nveți pe orbi să vadă / Pantofii ți s-or stîlci / alții mai buni nu-i găsi / Vîntul te ia nu mașina / iarna te îneacă tina / Îți frămînți, vai, mîinile / te ciugulesc grijile / După moarte plîngi nechezi / dar trăi-vei, ai să vezi *(Ghicit răutăcios — Joc iute)*. Alteori, sonoritățile sînt foșnitoare, insidioase *(Seară)*. Printre plante putrezind, printre transparent-zumzăitoare insecte, „violoniști în frac zboară", se aude un „ison pentru Iason", iar atenția, „scrutătoare gelatină", surprinde o realitate trepidantă, o întrețesere de fapte și trăiri în permanentă mișcare, ce dau impresia că poeta parcă nu-și poate ține corpul și sufletul la un loc — că simte mereu nevoia să se dezvolte în altceva, să împlinească ceva.

Poemele Szófiei Balla conțin acea permanentă tensiune, diferențe de atmosferă ce par create de individualitatea feluritelor moduri (moduri, în sens muzical), disonanțe dureroase sau armonii care încearcă rezolvarea, imitații, variațiuni, leitmotive. Lupta dintre orgoliu și capacitatea de suferință, între solitudine și altruism, senzualitate și puritate, e transpusă într-o *grafie* specială, amintind mai degrabă de contrapunct decît de poezia concretă. Poeme ca *Zone*, *Responsorialis*, *Împletitură*, *Pater noster* implică un permanent joc între două planuri, două voci. Grafia aduce uneori un vers subliniat, altul nu, precum în poemul închinat lui Béla Bartók, sugerînd probabil tot contrapunctul sau acel dialog al nuanțelor obișnuit la orgă: trecerea bruscă de la forte la subito-piano, reflectarea temei în ecou. Orga este, de altfel, un glas care se aude limpede în versurile poetei: ea fiind acel „cor într-un singur suflet" care însoțește călătorul („pe cîmpul dinăuntru sunetul de orgă"). Orga e echivalentul orchestrei, „hățișul de coarde în care iernează sunete", elementul des-

criptiv care face trecerea spre sine și spre Celălalt, atenuînd, pentru ochii neobișnuiți cu asemenea lumină, „călătoria prin capelele craniene".

Indiferent însă că recurge la concentrări laconice, jocuri de cuvinte, ori la discursul plin de curaj, forma pe care o îmbracă versul Szófiei Balla are o sclipire de spadă trasă : tăișul rectitudinii morale care nu se mulțumește cu propria neputință ci e gata de luptă. Invitația la călătoria *într-al cincilea element* e în același timp o invitație la trăirea cu ochii deschiși în concret, în palpabil. Elementele arhetipale apar în sinteză cu înțelesurile polemice, cu „impuritățile" critic-istorice, cu „poezia de consum" a zilnicelor necesități.

2. Aceeași sinteză este de altfel forma cea mai frecventă în care „ordinea eternă" se instaurează în poezia promoției '70. La Mircea Florian Șandru repetitivitatea se asociază poeziei de protest împotriva automatizării gestului uman, la Dinu Flămând, Mircea Dinescu, Daniela Crăsnaru, Ioana Ieronim etc. — poeziei politice de tip post-brechtian. În unele cazuri însă, sinteza nu apare dusă la capăt, elementele arhetipale fiind doar alăturate celor „impur"-autobiografice, de investigare a prezentului, de implicare în realitate. La Lucia Negoiță, de pildă, viziunea reportericească asupra existenței se alătură neașteptatelor evaziuni în tonalități de bocet, basm sau colind. Iată, din volumul *Cazemata de rouă*[1] două modalități total diferite de valorificare a tehnicii repetitive : „În vîrful bradului, în vîrf de brad / pe Mireasă o vor urca în sicrinel / să treacă prin moartea promisă / prima oară pînă s-ajungă la El. / În vîrful bradului, în vîrf de brad / stele vor coborî s-alinte făptura / mîngîind-o șăgalnic pe la încheieturile / înțepătoare ca mura — / În vîrful bradului, în vîrf de brad / m-am urcat pînă creștetul mi s-a făcut rădăcină / altui munte înălțat / cu păsări de pradă

[1] Lucia Negoiță, *Cazemata de rouă*, ed. Cartea Românească 1983.

poftite la cină. / N-am mai coborît din vîrful bradului / din vîrful bradului, din vîrf de brad / izgonită pe calea ne-ntoarsă / mirosind a negru-verde răsad. / În vîrful bradului, în vîrf de brad / pe Mireasă o vor urca în sicrinel / să treacă prin moartea promisă / prima oară pînă s-ajungă la El" *(Mireasa)*. Este vorba aici de repetitivitate în accepție tradițională, plecînd de la folclor. În contextul de-sacralizării moderne, al „privirii reportericești asupra lumii", cuvintele sau versurile repetate au rostul unei forțe ordonatoare care supune, mai mult de nevoie decît de voie, limbajul eliberat, necontrolat — căruia, astfel, nu i se mai îngăduie să „zburde" la voia întîmplării : „Ați ascultat *Meridiane lirice* / o emisiune de A.E. Bakonsky. / Șansonete-n falset pe Cheiul Dîmboviței / îngerii chefiii tresărind somnoroși / ca urzicile-n cîmpul cu maci — / apar primele cărți ale lui Emil Botta / după trei decenii de la debut. / (Ați ascultat *Meridiane lirice)* / o emisiune de A. E. Baconsky. / ...tablourile, paginile lui umplute cu scrisul egal / mai vii erau toate decît crinul burbon / și noi poeți anonimi, tineri poeți anonimi / în sacristia pustie. Ați ascultat *Meridiane lirice* / o emisiune de A.E. Baconsky) / Istorii, istorii de care lumea e plină — / așteptam un copil — / ridurile mele, țepii de cactus / din odaia obscură... / Cotoarele cărților scînceau în sobele iernii / flăcări mici albăstrui / pentru epistolele către corinteni / flăcări roșii-violacee pentru aniversările / bătrînilor de la azil / litere supte pentru iubita poetului tristă / (Ați ascultat *Meridiane lirice* / o emisiune de A.E. Baconsky) Iar tu, tînăr poet anonim și suav / privitor în acel infirm bestiariu..." *(Simple amintiri)*. Într-un asemenea context, al depănării reflexiv-autobiografice, al invocării unei existențe „lipsite de fard", repetitivitatea este nu numai o încercare de oprire a curgerii timpului sau o formă de accentuare/ordonare ci și o *ramă* în cadrul căreia are loc renașterea, reînnoirea, chiar în momentul de contemplare a morții : „Sînt fără fard / în vechea biserică din burg / aflată-n reparație. / Turiști străini / cu copiii în circă / mestecă gumă. / Adun de

pe jos / notele răvășite de cantor. / Bocancii tuturor netezesc / giulgiul nevăzut. / (...) Ce viață scurtă are secunda / căderii pe pămînt / ce viață lungă istoria lumii. / „La autocare. Poftiți, vă rog, la autocare. Întîrziem" / Bocancii tuturor netezesc / giulgiul nevăzut" *(Tocmirea lumii)*.

Definindu-se „jumătate țărancă / jumătate orășancă", Lucia Negoiță definește de fapt alăturarea — fără a deveni sinteză — care are loc în poemele ei: între mit și istorie, poezie atemporală și poezie de consum. Repetitivitatea elementelor însoțește însă ambele drumuri, ca o bătaie de inimă, muzicalizînd deopotrivă ruga și fapta: „E cineva înăuntru / bate, bate, bate / patul securii gingașe / jinduie coastele-mi gînditoare / bate, bate, bate / leagănul pur zămislește / pămînt din pămînt, / focul din foc. / Îți amintești jocul copiilor magic? / „Republică, republică, vrem ostași". / La fel litania biblică: „Dumnezeule, Dumnezeule, / de ce m-ai părăsit?" *(Joc de copilărie)*.

Repetitivitatea împotriva discontinuității. În mai toate volumele sale, dar mai cu seamă în *Mașina de scris*[1] și *Trupuri pe ecranul de radar*[2], Mircea Florin Șandru urmărește realizarea artei variabilului în invariabilitate, sugerînd, la nivel sintactic, mișcările „omului-mașină" (una din amenințările sfîrșitului de secol!). Poemele sale constau — în mod voit — în enumerări, repetiții de cuvinte sau versuri, identice sau antitetic modificate, evocînd acea periodicitate izocronă de tip ultraelementar, precum tic-tacul ceasului, zgomotul pikamerului, al locomotivei, cadența forjei, țăcănitul mașinii de scris. E o muzică evocînd starea primară în ipostaza sa neliniștitoare: văzută cu teamă, nu cu nostalgie; înțeleasă ca o luptă cu structurile

[1] Mircea Florin Șandru, *Mașina de scris*, ed. Eminescu, 1981.
[2] Mircea Florin Șandru, *Trupuri pe ecranul de radar*, Cartea Românească, 1982.

cristaline, geometric regulate, ale sistemului material anorganic. Repetate de cîte patru ori, grupurile verbale sînt interschimbabile și, ca într-o lume fără viață, pot fi juxtapuse fără direcție favorizată: „Silueta unui om traversînd o cîmpie verde / silueta unui om traversînd un pustiu de cenușă / silueta unui om traversînd o cîmpie de gheață / silueta unui om singur, cenușie, neînsemnată / ea singură mai puternică decît frica / ea singură mai puternică decît moartea / ea singură mai mult decît puterea puterii / ea singură văzută prin lunetă cum se apropie și își lasă umbra" *(Siluetă)*.

Această predilecție pentru periodicitatea statică amintește de Georg Trakl, pe care de altfel autorul îl invocă („Platoșă a poemului, dulce treaptă a iadului / tranșee în care cîntă schijele, ca un vers de Georg Trakl"). Acestei lumi dure, în care elementele pot fi substituite, i se potrivesc enumerările de obiecte, mișcări și calități: viața e o ladă cu „întîmplări, obiecte, gunoaie strălucitoare, măști colorate", celulele „se iubesc, se înlănțuie, se înmulțesc, se devoră", sîngele „lucrează, urcă, coboară, bolborosește, plînge, trece pragul morții și învie iar / strălucitor, roșu, sărat, singur, sumbru și nesigur".

Repetițiile de cuvinte și grupuri verbale sînt destul de des propriu-zise, mecanice, la unison, constituind în general începuturi de vers ori finaluri de poem: „Uiți totul, uiți totul, dar nimic nu uită mașina de scris"; „nu auzi hohotul de rîs, nu auzi hohotul de rîs?"; „nu există nici o ieșire, nu există nici o ieșire"; poetul (care poartă sub cămașă „o cartușieră de cuvinte") „nu iartă, nu iartă, nu iartă". Poeme întregi sînt construite din asemenea unisonuri repetitive: „Sub presiune, sub presiune, sub presiune / ca sub șenila unui tanc infernal / mai repede, mai repede, mai repede / cu o sută, cu o mie de mile / sub presiune, sub presiune, sub presiune... / mai repede, tot mai repede / în spațiul secundei ne ghemuim" *(Sub presiune)*.

Paradoxal, această maximă tensiune se transformă în contrariul ei „spaţiul secundei" fiind umplut pînă la refuz de o creştere prin aglutinare. Clipa, aceeaşi deşi mereu alta, e doar un *flash*, o flacără de magneziu care se stinge mai înainte ca prin ea să „gifiie puterea zilei". Miezul nopţii revine precum uruiala pikamerului. Corpul care părea atît de viu nu e nici el decît o îngrămădire minerală: „Ca un pian sumbru cîntînd: ilium, ischium, radium / oase albastre ca nişte lujeri de sticlă" *(Trup pe ecranul de radar)*. Magia acestor cuvinte (ilium, ischium, radium), trezind prin sonorităţile lor un subtil dinamism de cristalizare, evocă deopotrivă gheaţa cît şi văpaia flăcării. Antonimele, adică, nu sînt în poezia lui Mircea Florian Şandru decît o deghizare a sinonimelor: *altul* e întotdeauna *acelaşi*, unisonul se confundă cu octava. „Vei muri, spune maşina de scris / vei trăi, spune maşina de scris".

Afirmaţiile şi întrebările au un rost identic. O cascadă de afirmări scurte, cu aer de definiţii („acesta e auzul ce doare.... acesta e simţul tactil care frige... acesta e spaţiul camerei, un sac de piele care strînge ...acesta e gîndul, de el se lovesc arterele zilei şi sîngerează") nu înseamnă altceva decît o cascadă de întrebări („Ce animal aleargă alt animal? / Ce frică moartă urlă în viscerele sale? / Ce ce întîmplă, ce se întîmplă?").

La fel, seriile de verbe la prezent (noaptea sfiriie, bufniţa doarme, gîndul ajunge şi culcă la pămînt fiinţa vrăjmaşă), la imperfect (se vedea marea, se vedea pruncul plîngînd în pîntecele maicii sale, se auzea *Oda bucuriei)*, la viitor (voi cultiva cactuşi, voi împuşca lupii şi porcii, voi trăi pînă la ultima picătură, voi scrie pînă la ultima picătură), la gerunziu (hohotind, fumegînd, alergînd, gîfîind, luptînd...), la imperativ, la condiţional — toate aceste serii de verbe la diferite timpuri şi moduri exprimă de fapt aceeaşi mişcare: lupta ritmului continuu al vieţii, cu cel discontinuu al formelor moarte. Poetul e singurul care poate aduce pulsaţia dinamică într-o lume îngheţată, fluxul

psihologic, neîntrerupt şi ireversibil — în universul fizic discontinuu şi reversibil. „O maşină vorbeşte, o maşină aude / o maşină vede în locul tău. / Cine eşti tu, cine eşti tu alcătuire de gheaţă, / cine eşti tu fluture inocent care stai în apele cărnii? / Cine eşti tu, purtînd pe corp rănile poeziei?" *(Cine eşti)*

Dacă nici visele nu sînt scutite de îngheţ (ca în poemul *Toată noaptea)* măcar „visele cu ochii deschişi" să încerce o spargere a tiparelor. Ce şansă are Poetul, pare să se întrebe Mircea Florian Şandru în toate cărţile sale. „Ce şansă are el în faţa jucătorilor de popice, / a muzicii disco, a băutorilor de bere / ce şansă are el în faţa răsuflărilor noastre / care seamănă tot mai mult cu un abur sub presiune / ce şansă are el în faţa vînzătorilor de gogoşi... a romanelor poliţiste, a bufetelor expres, a ştirilor / care trec ca alicele, de departe spre mai departe / ... ce şansă are el în faţa morţii tăcute, ce şansă, ce şansă?" *(Poetul)*. El are şansa izbînzii asupra discontinuităţii: suprapunînd ritmul său propriu peste cel al cristalelor, are şansa de a vedea universul străbătut, datorită înflăcărării sale, de un Ritm mai mare.

Repetitivitatea contrastantă. Dacă felul de a scrie poezie al lui Mircea Florian Şandru aminteşte mai degrabă perioadele scurte, articulaţiile izocrone ale muzicii minimale, ale repetitivităţii aşa cum e înţeleasă ea de şcoala componistică americană, la fel muzica tînărului compozitor Sorin Lerescu, deşi cu preponderenţă repetitivă (uneori în sinteză cu alte elemente) duce gîndul la implicaţiile psihanalitice ale repetiţiei, la intenţia acesteia de a extrage amintiri, obsesii — deci mai puţin la regăsirea contactului cu magia, cu atemporalitatea arhaică, aşa cum apare ea la Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Octavian Nemescu, Liana Alexandra, Corneliu Dan Georgescu. Dacă nu ar fi ideea de contrast, care însoţeşte toate reiterările arhitectonice în compoziţiile lui Sorin Lerescu, l-aş apro-

pia pe acesta tot de stilul repetitiv al muzicii moderne americane — care doar prin obîrșie poate fi încadrată la capitolul „mirajul tehnicilor primitive". Creșterile sale sonore, densificările de ritmuri, aglutinările din ce în ce mai tensionate de celule obsesive sînt însă întotdeauna „sparte" de un plan contrastant, de un solo din altă lume agogică în cazul lucrărilor simfonice, de un *cluster* de mare amploare în cazul repetitivităților lirice, de moduri sonore care au cu totul altă factură... într-un cuvînt, de un element care să contrazică în aparență total ceea ce a fost acumulat înainte. În aparență, fiindcă... obsesia nu se stinge total niciodată. În *Modalis I* — un fel de primă simfonie, chiar dacă nu numită ca atare, a autorului — contrastul apare la toate nivelele: timbral, tematic, armonic. Cele trei părți *(Egloga I, Mozaic, Egloga II)* își desfășoară, sub necruțătoarea repetiție a unor accente care au ceva din implacabilitatea destinului (dînd, la un moment dat, din pricina percuției, chiar o impresie exotică) învolburarea „impur" atinsă de temporalitate. Cantata *Efigii* pentru trei grupuri concertino (tenor, bariton, grup vocal de copii) își alcătuiește cele șapte secțiuni pe replici alternative, într-un sistem de blocuri sonore tot contrastante. Repetitivitatea melodică și ritmică nu e o aglomerare în sine, ci o incitare la un răspuns total diferit. La fel, antagonismul sconiat domină Concertul pentru orchestră de coarde *Ambianțe*: în partea I, după un tremolo armonic, repetării obsesive de acorduri integral modale i se propune ca replică un choral; melodicitatea cu intenții *retro* (evocarea începutului de secol) e și ea contrazisă de polifonizarea la extrem a părții a II-a; în partea a III-a, textura se transformă într-o pînză de armonice peste care se suprapun ca ecouri concluziile: riposta e un *cluster* sugerînd imposibilitatea de rezistență a psihicului la supradensificarea armonică și apoi, necesitatea revenirii la elementaritate: un foarte simplu choral. Finalul este deci însăși antiteza simplu-complex, o expunere aproape tezistă.

Pasiunea pentru amploarea simfonică a lui Sorin Lerescu își găsește cea mai potrivită matcă în *Simfonia I, Orizont 1944*. Scrisă pentru orchestra mare, tripartită ca structură, lucrarea este o culminație a ideii modularizării muzicii — cu unitate, însă, între blocurile sonore. Modurile din secțiunea I, avînd ca final un eolian, se complică treptat, deși efectul rămîne luminos, fără tenta sumbră de așteptat la un minor. Totul e o figurație pe un acord: textură în care noul element ritmic introdus, e alăturat, nu suprapus ideilor anterioare. Contrastul îl constituie apariția aleatorismului... contrastant, libertatea formulelor care se repetă; un joc între elementele soliste libere și ansamblu, care, după multiple alternări, ajung să se suprapună. Dacă partea I-a reprezintă „primatul armoniei", a doua e construită pe melodie: „primatul monodiei" (însoțite de o armonie statică într-un mod major). Ideea de contrast apare în improvizație: corzile încep o repetiție aproximativă a formulei, care, după densificare, e întreruptă de un choral în forte, încheindu-se cu o meditativă pedală. Partea III-a e notată în *secunde*, investigînd curgerea temporală a materialului: dispare accentul, măsura — timpul devine obiectiv. Repetitivitatea unui element (nota si) are loc în crescendo; finalul devine rezultanta părților anterioare, al elementelor care în ciuda „șocurilor" impuse memoriei, nu s-au pierdut.

În muzica de cameră, Sorin Lerescu își impune un mod de dezvoltare orizontal prin reveniri: dezvoltare din aproape în aproape, microtransformări care, în ciclul *Phonologos*, dau materialului sonor o lentoare, o greutate aproape de oprirea tensiunilor. Și totuși tensiunile antagonice există în continuare: *Phonologos II* pentru contrabas, percuție și bandă afirmă contrastul între repetițiile verticalităților armonice (rezultate din suprapuneri ritmice) și un solo de trombon a cărui libertate păstrează, totuși, amintiri din momentele anterioare: maxima concentrare, gestul precis, se confruntă cu eliberarea improvizatorică aproape totală a melodiei; *Phonologos III* aduce antiteza între

măreţia statică, tensiunea disonantă a unor acorduri din registrul grav, şi mişcare: alăturarea unor accente care repetate, dau sentimentul unei mobilităţi... imobile. Ca şi în lucrarea camerală evocată anterior, finalul sugerează victoria rigorii; după suprapunerea accentelor cu modul aleatoric ritmic, figuraţiile acordice încep să dispară, lăsînd loc accentului de la început. Rămîne esenţa: accente simple, o simplă apogiatură.

Sunet-Formă-Culoare I (pentru *n* instrumente şi bandă magnetică) este o muzică strict repetitivă, văzută însă ca acompaniament, ambianţă a benzii magnetice prin care, printr-o afirmată opoziţie, e impusă o aerată melodie modală. Cele cinci moduri care pot fi cîntate în orice succesiune şi de către orice instrument alcătuiesc modulurile repetiţiei: efectul asupra ascultătorului este de zumzet uniform al naturii, deasupra căruia începe, datorită melodiei, să se desprindă o mişcare creatoare.

Funcţia repetitivă a subconştientului (obsedantele amintiri) e însă exaltată mai cu seamă în *Actio*, piesă pentru vioară solo ce sugerează prin titlu, fapta, senzaţiile trăite aievea. Timpul obiectiv (scris în secunde) şi modulurile subiective (în notaţie măsurată) se intersectează ca într-un joc de cuburi, aşa cum implacabilul destin şi evenimentele disparate ale istoriei se confruntă cu multiple reveniri. Prin contrast, partea a II-a e o melodie modală, simplă, de mare lirism şi ostentativ vibrato, al cărei fior purificator nu reuşeşte totuşi să elimine ecourile „de altădată". Dacă însă *Actio* se doreşte o parabolă a transfigurării conştiinţei, finalul înfăţişează această parabolă ca pe un continuu semn de întrebare. Nota lungă care încheie piesa poate însemna eliberare sau neputinţa de a uita: este, în muzica îndeobşte clar-contrastantă a lui Sorin Lerescu, o plină de semnificaţii ambiguitate.

Mirajul Orientului

„Orientul, de unde au ajuns la noi de milenii atîtea lucruri mărețe, frumoase și bune, de unde se poate din zi în zi nădăjdui mai mult".

GOTHE [1]

„... și chiar dacă pleci de acolo fără a fi descoperit ceea ce ți-ai dorit, faci totuși întru sinele tău mii de ciudate descoperiri care dau vieții o nouă strălucire și cugetului o îndelungă îndeletnicire ce-și este sieși răsplată"

NOVALIS [2]

Datorită lui Eminescu şi, prin el, datorită lui Schopenhauer şi în general romantismului german, poeţii români au cultivat îndeosebi imaginea mitică a Orientului, văzut ca tărîm al arheilor, al ideilor eterne, care revin, se reîntrupează, cîştigă — prin fiecare moarte şi reînviere — înţelepciune; contemplarea acestor arhei, a-

[1] J.W. Goethe, *West-östlicher Divan*, Akademie-Verlag Berlin, 1952, vol. II, p. 5: „...woher so manches Grosse, Schöne unde Gute seit Jahrtausenden zu uns gelangte, woher täglich mehr zu hoffen ist".

[2] Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, *ed. cit.*, p. 125: „...und wenn man auch ohne den gewünschten Fund von dannen geht, so hat man doch tausend merkwürdige Entdeckungen in sich selbst gemacht, die dem Leben einen neuen Glanz und dem Gemüt eine lange, belohnende Beschäftigung geben".

cestor idei eterne e asemănătoare Muzicii, care e, după Schopenhauer, obiectivarea și reproducerea directă a Voinței, „melodia al cărei text e alcătuit de univers"[1]. Vechea Indie, Egiptul, Sumerul, China Veche, în general Orientul antic e leagănul acestui „text" cu teme contradictorii cum sînt cea a sufletului universal și a sufletului individual pe de o parte, a reîncarnărilor pe de alta, a existenței văzută ca durere — a cărei cauză e dorința, a posibilității alungării durerii prin alungarea dorinței și contemplație, a credinței în unitatea fäpturilor, în principiul milei etc. Accentul pe intuiție, care arde etapele cunoașterii, dînd fără ezitare la o parte vălul categoriilor, străpungînd conștiința strict temporală, e unul din principalele rezultate ale căutării ordinei arhetipale în Orientul antic; eminescienii în structură, precum de pildă Ștefan Aug. Doinaș sau Nichita Stănescu, recurg frecvent la acest „scurt-circuit" provocat fie de călătoria spre izvoarele Nilului[2], fie de *hai-ku*-uri și hieroglife[3] văzute ca semne ale subiectivității, inconștientului, a tot ceea ce poate face pe loc realitatea transparentă, transportînd spiritul în mod spontan dincolo de prezent.

Există însă și un al doilea mod de a recepta ordinea arhetipală a Orientului, și anume prin codurile sale formale, prin accentul pe rațiune, clișee ornamentale, înghețare tematică etc. — și acest mod, total diferit de „misterul" și „exotismul" celui dintîi, provine din Orientul Apropiat, din Islam și lumea arabă în primul rînd — și s-a răspîndit în literatura română întîi datorită lui Anton Pann[4], apoi datorită lui Ion Barbu. Nu aici își are loc analiza acestui fenomen, dar el trebuia amintit pentru a înțelege modul total diferit în care unii poeți și compozitori recurg la „ordinea

[1] Schopenhauer, *Nachlass*, ed. Grisebach Leipzig 1891—96, IV, p. 358.
[2] Ștefan Aug. Doinaș, *Poeme*, ed. Cartea Românească, 1983.
[3] Nichita Stănescu, *Epica Magna*, ed. Junimea, 1978.
[4] Cf. Grete Tartler, *Suggestions for an Oriental Aesthetics of Codification in Anton Pann's work*, „*Studia et acta orientalia*", București, 1983.

eternă" a Orientului. Dacă în categoria căutătorilor de mit, avînd drept fundal îndepărtat al filosofiei lor Orientul antic, i-am putea numi doar pe „vechii" echinoxiști (în primul rînd Ion Mircea) și, în momente neesențiale, pe alți cîțiva reprezentanți ai promoției '70, despre reprezentanții promoției '80 se poate spune că, în momentele de „recurs la Orient", acesta e prezent prin viziunea realistă suprapusă convențiilor tematice, tipologice și stilistice: intermediarii fiind nu Eminescu, ci Anton Pann, nu Blaga, ci Ion Barbu, nu Ion Mircea, ci Șerban Foarță; pe scurt, nu accent pe imaginație și mister, ci pe rolul de arhivă *(diwan)* al literaturii și pe convenția formală. Polizarea extremă a „cuvîntului întors pe toate fețele, multiplicat, răstălmăcit", așa cum apare el la Anton Pann, excesul de calambururi și jocuri de cuvinte la Șerban Foarță — cum numai în poezia arabă am mai întîlnit —, descrierile „balcanice" de locuri și personaje, de obiceiuri și mentalități — toate acestea pot fi mai lesne regăsite în poezia unui Matei Vișniec, Traian T. Coșovei, Mircea Cărtărescu, decît la Mircea Dinescu, Adrian Popescu, Dinu Flămând. La fel, în muzică, dacă despre Octavian Nemescu, Liana Alexandra, Corneliu Cezar se poate spune că au tangențe cu filosofia muzicală a vechiului Orient, Adrian Iorgulescu sau Nicolae Brînduș simt în schimb, mai aproape de „maniera balcanică". În ambele cazuri se caută însă o ordine arhetipală care — cu sau fără știința autorilor — îi apropie de matricea răsăriteană de la care, cum spunea Goethe, se poate nădăjdui din zi în zi mai mult.

Sunetul transformat în materie. În speculațiile cosmogonice indiene și chineze, filosofii țin seama de unitatea vibratorie, muzicală, a lumii, exprimă unitatea într-un sistem de concordanțe. Cîntărețul (poetul) e un rezonator cosmic: cuvintele sale pot reproduce o parte din limbajul primitiv al zeilor, din muzica zămis-

lirii lumii — stîrnind astfel spiritele, suscitîndu-le acțiunea și prelungind sunetul benefic.

O asemenea rezonanță încearcă să provoace în poemele sale Ion Mircea: recurența miturilor dă poeziei acel ritm „care își taie calea prin vălul Mayei", ca o punte a unității lumii, ca o scară între sacru și profan. Pentru a repara răul tăierii Arborelui Vorbitor, poetul (eroul civilizator) a trebuit să-i învețe pe oameni cîntecele care ajută la învingerea iluziei simțurilor, la recuperarea nemuririi. Pe măsură ce omul e dispus să se transforme în „fină ureche", în „timpan", e răsplătit cu străbaterea vălului iluziei și apropierea de lumea acustică a morților. *Tobele fragede*[1] și *Copacul cu 10.000 de imagini*[2] constituie această experiență magică a autorului (tobele fragede, adică timpanele urechilor au de străbătut cale spre copacul cu 10.000 de imagini — pentru a stabili un raport direct cu foșnetul, sunetul creator). Citite laolaltă, cărțile lui Ion Mircea alcătuiesc un drum de învățare a cîntecelor-necesare. Așa cum șamanul siberian are de străbătut ținutul morții pentru a-și educa vocea și a-și „întări" gîtlejul, fiind condus la un arbore-cu-suflete care îi dă trei ramuri pentru a-și face trei tobe, așa cum în corpul său sînt introduse, în locul viscerelor, corzi muzicale și cristale — pentru ca, în singurătate, să cunoască muzica interioară a lucrurilor —, la fel, pentru Ion Mircea, moartea e o vibrație pe care gîndul poetului trebuie s-o străbată fără ezitare, recurența acestei „vibrații" alcătuind una din principalele linii melodice: „Moartea imaginîndu-mi-o / după modelul oceanelor o junglă transparentă / în care transparențe mai mari le luminează pe celelalte și le mănîncă"; „străvezie pendulă a morții / sub celestele orologii" „moartea e asociată asfințitului solar / (...) dar cum ne-am plăsmui astăzi moartea / dacă alternativi doi sori, nu unul, ar lumina pămîntul?"; „astfel, poate că arborele e o

[1] Ion Mircea, *Tobele fragede*, ed. Dacia 1978.

[2] Ion Mircea, *Copacul cu 10.000 de imagini*, ed. Cartea Românească 1984.

încarnare a foșnetului, / astfel, poate că moartea nu e decît o încarnare a memoriei"; „moartea e tocmai facultatea inefabilă a transparenței"; „în timp ce în moarte pogorîm prin lentilele microscoapelor / din moarte sîntem cercetați prin colosale telescoape": „pe fețele bătrînilor sau ale morților / citeam deodată fețele lor anterioare", etc. Transparența vibratorie a morții este deci aventura, călătoria obligatorie a operei de artă către comoara ascunsă din basme, copacul cu 10.000 de imagini — într-un cuvînt, o treaptă de depășit în căutarea ordinii arhetipale.

Imageria copacului (cosmosul viu, reînnoindu-se neîntrerupt, și, ca arbore-cu-litere, simbol al Cărții Vieții — centru al fertilității și al științelor civilizatoare, nu ușor de atins: păzit de monștri sau depărtat) revine și ea, asemenea temei morții, cu periodicitate muzicală: arborele, „placentă a tot inefabilul" *(Lumină stînjenitoare)*; „să se prefacă deci precum harfele / și arborele acesta în cuvînt" *(Acord)*; „În chiar mijlocul odăii un pom ceresc, / în loc de frunze, numai pahare cu subțire pulpă iubindu-se / ... în coroană o făptură fără cunoaștere care cînta / de un fel minunat, că-i vedeai vocea cu spini între lumini" *(Privighiul)*; memoria, „arbore preaînalt, cu încheieturile pietrificate" *(Curînd va fi iarnă)*; creierul, „un arbore invers cu transparente rădăcini" *(Parthenogeneză)*. Într-un poem-cheie, *Mașina de măcinat cafea*, un fragment de viață înregistrat în memoria arbuștilor de cafea se desprinde din rumoarea intraductibilă, moartea omului vînat cîndva în Columbia sau în Etiopia încolțind în creierul celui care-și bea cafeaua ca un „pom imens pe care urcă pitonul de aur al morții în spirală". Un scurt poem din *Tobele fragede* închidea deja în sîmbure arborele cu 10.000 de imagini: „Icoanele toamna / icoanele toamna pe lemn / icoanele toamna pe lemn / icoanele toamna / ce scorojire / ce desfrunzire / cînd pe arborele mort / pictat e însuși arborele / cînd pe arborele mort / pictat e însuși arborele" *(Ce)*. Repetitivitatea cu voita ei monotonie suge-

rează ordinea mitului veşnicei reveniri, aplicată şi la nivel lexical.

Călătoria poetului către „arborele ascuns" se face desigur în etape ; o analogie cu ascensiunea spre Brahma e posibilă datorită sunetelor-trepte care apar în poezia lui Ion Mircea : sunetul de clopot ostenitor, sunetul gongului zguduitor, al fluierului care revelează, al tobei care e Cuvîntul sacru şi poate produce invizibilitatea, al tunetului care însoţeşte metamorfoza celui ce „devine Brahma". În *Clopotul de lemn* e cercetată „identitatea incertă a cuvîntului, dacă el conţine şi tăcerea şi zgomotul precum oul / albuşul şi gălbenuşul" ; naşterea se petrece sub un clopot de lemn, „şi-acest sunet dogit e rîsul cristalin / o, mamă, al mamei tale". Clopotul, „strîns precum genunchii nenăscuţilor", e în acelaşi timp vestitorul naşterii şi al morţii : „Bat clopotele-n Teba şi apare moartea / iar egiptenii spun că nu e ea". Şi alte instrumente muzicale sînt invocate în chip de forţe cosmogonice : născute din sacrificiu, din pielea sau maţele unui animal jertfit, aceste instrumente îi fac pe interpreţii lor să imite opera de creaţie a zeilor. Toba, de pildă, are la Ion Mircea întotdeauna această valoare de cuvînt-creator, forţă sonoră care zămisleşte *(Lucrări şi zile)*. La fel, timpanul îngăduie poetului un joc de cuvinte între timpanul instrument muzical, emiţător de sunet, şi timpanul urechii, receptor al rumorii universului („universul, zic, e rumoare, zgomot ritmat şi / gălăgie de sînge dumnezeiesc. /... iar eu eram timpanul acelui corb rănit" — *Holograful sau seminţele călătoare)*. În paranteză fie spus, jocurile de cuvinte nu apar des în poezia lui Ion Mircea, dar întotdeauna cu mari valenţe metaforice, precum în compararea apei din Apus „tratată cu ioni de argint" şi apa ţinutului natal pe care „înstelată o vom bea cu pămînt / şi Ioni de Rebreanu în vecii vecilor" *(Diamantul de S.)*

„Scindarea de lămîie a eurilor amuţise fanfarele lui Dumnezeu", spune poetul. Dar muzica versurilor sale nu este aceea a scindării, ci a acordului integrator. Expresii ale totalităţii — globul, sfera, ceasul,

pendula, orologiul — apar cu aceeaşi periodicitate muzicală. Mărgelele de sticlă pe care le mînuieşte Ion Mircea sînt concentrări asupra sinelui, nestemate, „soarele cel mai dinăuntru al frazei", „diamante care înghenunchează". Poetul are menirea „culesului de pietre preţioase" pe „cristalul terasat al memoriei". Imageria nestematei se suprapune celei de vas, craniu, timpan ; perla este obscuritatea luminoasă, oximoron drag manierismului, care revine cu aceeaşi frecvenţă repetitivă ca şi alte multe oximoroane — precum moartea transparentă, rumoarea tăcută, tăcerea zgomotoasă, sunetul mut. Ordinea eternă pe care Ion Mircea o rîvneşte pentru poemele sale nu îngăduie decît un joc cu mărgele de diamant, cu perle ale esenţei.

Materia transformată în sunet. „Drept înainte pentru mine înseamnă undeva deasupra pre-medievalului, acolo unde sunetul are o funcţie tonal-modală, dar nu e temperat, iar ritmul e ciclic dar raţional-iraţional, iar viul simplu e mai important decît apendicele său instrumentul, într-un fel de folclor universal... o muzică pentru blîndeţe şi îmblînzire, pentru inimă şi respiraţie adevărată, o muzică în care cuvîntul, fapta, ba chiar felul vieţii însăşi a celui care cîntă, să însemne realitatea"[1].

În urma acestei declaraţii, Corneliu Cezar ar părea, pentru cine nu-i cunoaşte creaţia în totalitatea sa, departe de „mirajul Orientului" şi mult mai aproape de pre-medievalitatea europeană : dar înclinaţia sa spre expansiunea pe orizontala sunetului, gustul marilor depăşiri ale standardizărilor muzicale, concentrarea asupra mitului creaţiunii din perspectivă blagiană *(Taaroa,* piesă camerală scrisă în 1968 pentru pian preparate, clarinet şi bandă magnetică : „...Taaroa, puternicul, / creatorul lumii, / al marei sfintei lumi / care nu

[1] Corneliu Cezar, *Realitate şi reflectare*, „Muzica" 1978, nr. 5, p. 7.

este decît coaja lui Taaroa"), preocupările pentru simbolica indiană (*Aum*, pentru bandă magnetică și formație variabilă: vizînd în *A* lumina, în *U* coborîrea, în M sacrificiul, are la bază un singur sunet, o „zare" luminoasă pe care se mișcă evenimentele contemporane, o pedală de orgă peste care se suprapun șoapte și vaiere, texte fonetice inventate în spiritul tehnicii extatice, bolborosiri de ape, țiuituri de păsări sau flaute „insulare", șocuri, lupte, ironii, un cutremurător comentariu la lupta dintre veșnicie și efemer) — toate acestea precum și situarea, după părerea mea, a culmei creației sale în *Ziua fără sfîrșit* (de o sapiențialitate arhaic-orientală) mă îndeamnă să consider drept dominantă a lui Corneliu Cezar nu experimentalismul, nici tentațiile *retro*, ci ordinea arhetipală al cărei nucleu provine dintr-un imemorial Orient.

Folosind stilurile „ca pe o orgă", convins că muzica rămîne o „forță" cu atribute filosofice, terapeutice, o „energie a vieții" care depășește cu mult funcția socio-culturală[1], Corneliu Cezar e unul dintre acei entuziaști vizionari care speră că muzica mai poate fi înțeleasă în zilele noastre și altfel decît ca spectacol care îndepărtează de datele fundamentale, primare. Dincolo de numeroasele lucrări experimentale, opera *Galileo Galilei* (pe un libret după Bertold Brecht), simfonia Cronica (încă serială), numeroasele muzici de film și de scenă (*Woyczek*, *Golem*, *Furtuna*, *Nathan der Weise* ș.a.), *Ziua fără sfîrșit* poate fi considerată un prag către această profundă și subiectivă înțelegere a sensului muzicii. Propunînd posibilitatea unei „zile fără întoarcere în noapte", compozitorul încearcă să transforme și cea mai rebelă materie în sunet: ziua fără sfîrșit apare după o nu simplă luptă dusă pe meleaguri parcă răsăritene, pe țărmurile unor oceane înconjurate de junglă, în care trosnetele și ecourile magice alternează, pe care o mare furtună (un posibil război nuclear) nu le poate lua în stăpînire. O stare de extaz născută parcă din vibrațiile apei și ale pă-

[1] Corneliu Cezar, *Introducere în sonologie*, ed. Muzica, 1984.

mîntului (pianul preparat primește inflexiuni de luth): o melodie a împăcării mai pură și mai plină de sens decît viața după supliciu. Temă a bunătății, fraternității și păcii, amintind prin esență (prin esență, desigur, nicidecum prin tehnică sau melodică) imnul beethovenian al bucuriei; de fapt îndemnul de a străbate treptele devenirii, de a trece dincolo de granițele eului, de a asuma durerea altora ca și cum ar fi a celui ce o percepe (*ta twam asi!*), de a aduce, prin propria virtute și asceză, iertare și împăcare pentru întreaga fire.

Rota pentru ghitară, blockflöte și sintetizor (de fapt tot pentru formație variabilă, cîntată deseori și ca teatru instrumental) vizează la rîndul ei lupta contrariilor: de data aceasta între arhaicitate (indiană, aș spune: sunetul generator al lumii) și modernitate. Muzica electronică, forma pe care o îmbracă în acest caz sapiențialitatea arhetipală, e un fel de muzică-pictură, fiindcă există numai ca act finit: dacă înregistrarea se pierde, pierdută rămîne, deoarece autorul nu a concepul-o după o partitură. Partitura ar suna altfel, oricum nu s-ar putea reface, deoarece atît concepția cît și interpretarea și mixajul aparțin autorului. Orice altă interpretare ar însemna și altă concepție, poate chiar o falsificare: într-o asemenea tehnică important este mai ales ceea ce e fin și inegalabil. Încărcătura sonoră e o țesătură de imperceptibile nuanțe și efecte, o suită fluidă inimitabilă. Astfel, în *Rota*, zumzetul materiei, de la foșnetul valurilor mării și sunetul dominant de blockflöte, de la semnalele ciclice și țiuiturile vibrațiilor indescifrabile la șuierăturile de gloanțe și sunetele alfabetului Morse, la pulsațiile bătăilor de inimă și aerul elegiac al unei melodii arhaice, zumzetul materiei își lasă descrise avatarurile.

Raportul dintre realitate și starea de basm, aluziile la momente reale sau imaginare sînt deosebit de vizibile în cele *Trei mișcări scenice*. O primă parte, invocînd starea de legendă, spirite benefice și malefice, își concentrează microelementele asupra arhetipurilor (un cîntec de leagăn la pian, un dans ritmic obstinat, evocînd fantasmele negritudinii, o gravă și greoaie

C-da 5737 coala 7

melodie orientală, sugerînd apariția unui uriaș). A doua parte, într-un fel „povestea soldatului", conține momente cu un mai puternic efect de real : tristețea de cazarmă, coșmarul conflagrațiilor, fantomele, cețurile și ecourile cîmpului de luptă, vuietul unui tren, hărmălaia unui bîlci, „tema păcii", toate se înșiruie parcă într-un film lesne imaginabil. A treia parte, „Adam și Eva", este dominată de ritm. Rîsete reverberate, ecouri, un nai în care se suflă fără a se cînta (înregistrat foarte aproape de microfon), celule de dans, avînd uneori o repetitivitate orientală, alteori alegrețe „scoțiană", destinează lucrarea, probabil, dansului modern. În ciuda modernității tehnicii, aceste tablouri (să nu uităm intenția lui Cornel Cezar de a crea o muzică-pictură) impresionează prin marea simplitate. „Un muzician căruia îi e rușine să redevină simplu, căruia îi e peste mînă să renunțe la autocrația rațiunii în artă și la protezele algoritmice, va găsi toate motivele să creadă că „înainte" înseamnă știință, cît mai multă știință, gîndește compozitorul. Pentru Corneliu Cezar, simplitatea e primordială. Iar acest lucru a ținut să-l sublinieze nu numai prin întreaga sa creație componistică, ajunsă, prin recenta *Alpha Lyrae*, la o muzică pur tonală, ci și prin deosebit de interesantă lucrare teoretică *Introducere în sonologie*, care propune cercetarea bazelor obiective ale naturii sonore și ondulatorii cît și cea a fundamentelor subiectivității omenești, la care ar avea de colaborat nu numai muzicologia și filosofia culturii ci și mecanica cuantică, acustica, psihiatria, psihotronica. Întrebării lui Constantin Noica („cine știe în ce vast individual nu va fi captată într-o zi individualitatea aceasta nedeslușită, cu nimic cununată încă ; a muzicii ?") știința modernă începe să-i răspundă : numărul ciclurilor enzimelor corespunde frecvenței specifice ale anumitor sunete muzicale, undele sonore pot influența creșterea plantelor (predilecția lor e, se pare, Bach și muzica indiană — muzica *rock* le ucide...) și a animalelor. De aici la folosirea muzicii în scopuri terapeutice nu e decît un pas. A demonstra cu ultimele argumente ale științei că privarea educației

copiilor de muzică aduce prejudicii nu numai dezvoltării lor armonioase, ci și sănătății, că inseparabila triadă a pitagoreicilor (sănătate-înțelepciune-muzică) nu și-a pierdut înțelesul, că oprirea sîngelui care curgea din rana lui Ulysse cu ajutorul unui cîntec nu e doar rodul fanteziei homerice, că legile care stăpînesc lumea sonoră corespund ritmurilor universale și „muzica sferelor" există, a stabili o farmacopee muzicală — iată nenumărate argumente că muzica nu e doar spectacol, nu are doar o funcție cultural-estetică ! Iar dacă a trecut timpul cînd Orfeu îmblînzea fiarele cu lira, vina nu e a scăderii forței sunetului, ci a voalării sensibilității noastre — voalare împotriva căreia Corneliu Cezar își aduce „în luptă" toate argumentele.

Pentatonia. Intenția simplității primare, aceeași simplitate la care, într-un fel sau altul, poeții și compozitorii încearcă să revină, determină preocupări de ultimă oră pentru pentatonie, pentru moduri de punere în valoare a sunetelor așa cum se întîmpla la vechii japonezi și chinezi. Efectul e de mare transparență : ascultătorul are impresia că regăsește forța nealterată a fiecărui sunet, că toate „respiră" fără a fi înghesuite unele în altele, fără a-și pierde caracteristicele (de pildă, *sol* vibrant, *la* precipitat, *si bemol* plîngător, *do* ironic, *fa* obstinat și insistent în modul *ta-she-tiao*). Pentru adepții pentatoniei, un argument e ordinea și perfecțiunea acestor moduri care semnifică prin sunetele lor cele cinci simțuri, cele cinci forme sensibile ale materiei, dispunerea sub formă de cinci a legilor universale. În plus, în China — și hieroglifa o arată — 5 este numărul centrului ; cifra hierogamiilor, simbolul omului, numărul armoniei și echilibrului.

Printre tinerii compozitori, Maia Ciobanu, care în lucrările de început investigase diferite tipuri de transformaționalism, diferite metode experimentale, se află prin cele mai recente lucrări într-o „perioadă a pentatoniei", atrasă probabil și de interferența muzică-

poezie-mimă care există în arhaicitatea chineză, interferență ce o apropie de preocupările pentru muzica de balet, pentru sincretismul artelor (un studiu muzicologic de amploare al autoarei are drept subiect *Ritmul muzical și ritmul mișcării)*. Încercarea de a apropia sunetele cît mai mult de inflexiunile limbii vorbite și în același timp de dans, dorința de a realiza acel „ciment sonor" care include și reprezentarea sa vizuală, mima, au îndemnat-o să folosească pentatonia în cele *Trei sculpturi pentru cvartet de coarde* (pe care Raluca Ianegic le-a „adaptat" dansului modern). Pornind de la sugestia sculpturilor brâncușiene, simplitatea impresionantă pe care o realizează *Cvartetul* nu poate fi totuși despărțită de virtuțile pentatoniei. În prima „sculptură", *Cuminţenia pămîntului*, pentatonia e abia cîştidată: glasul „chinezesc" al viorii care cîntă jucăuș-aerian se desprinde cu destulă greutate dintr-o masă de *ostinato*-uri de accente repetate: un fel de „bîzîit" al pămîntului, senzația că totul trebuie suportat, răbdat (viola și violoncelul care țin, „țărănește", greul în spate). În partea a II-a, *Himera*, pentatonia e asociată unui poem de Blaga *(Boala)* care e sortit să ilustreze și în planul cuvîntului dezordinea infuzată lumii sunetelor, „spaima" instrumentelor care nu se mai înțeleg („făptură e, sau numai vînt e?"); apoi, în partea a III-a, *Muza adormită*, pentatonicul evoluează deasupra unor lungi pedale care se transferă de la o voce la alta: o „înmuiere" a trăsăturilor, ca în somn, reluînd același *ostinato* de la început, dar blînd, visător, în altă dimensiune temporală.

Senzația de seninătate arhaică (trebuie ascultată, în muzică, și liniștea!) se datorează în *Decor pentru clarinet și pian* deopotrivă șirului de armonice cît și pentatoniei; elemente de muzică minimală întăresc efectul de „decor", impresia că lucrarea poate fi numai o parte într-un mai amplu context de teatru instrumental. Decorul este însă văzut ca decor interior, cadru al devenirii sinelui, așa cum în *Preludiu pentru clarinet, ghitară și trombon* nu personajele muzicale în sine interesează, ci evoluția lor în timp, devenirea (cele trei instrumente ajung în același punct dar fiecare altfel).

Această maximă esențializare a expresiei, pe care înclin să o pun în seama căutării ordinei arhetipale, a fost precedată la Maia Ciobanu de multiple și felurite experiențe: transpozițiile unui mod Messiaen, „sita lui Erathostene", secțiunea de aur, influențe ale școlii poloneze în *Pămîntul trebuie să trăiască* (unde o creștere lentă și inexorabilă, cu „valuri" care apar în interior la un nivel tot mai ridicat, ca o inundație ce nu poate fi stăvilită, valorifică toate posibilitățile transformaționale); evoluția de la un mod Messiaen la un mod Fibonacci precum și colajul de elemente folclorice în cantata *Ghicitori*; ideea reflectării unui sunet prin altul în cantata *Pean* (pornind de la sugestia reflectării conținută de versurile lui Nichita Stănescu); seria lui Fibonacci, structurile contrastante, forma de arc în *Sonata pentru clarinet și percuție*; fabricarea unei „muzici fără efecte", unitară deși alcătuită din secțiuni total diferite, în piesa pentru pian solo *Da suonare* (unde fragmentul întîi propune heterofonia, al doilea polifonia evoluționistă, al treilea monodia acompaniată, cu elemente seriale, al patrulea — omofonia pe armonice) — piesă din care Raluca Ianegic a realizat, ca dans modern, *Domnișoara Pogany*; valorificarea formei deschise, improvizatorice, în *Intîlnire cu o altă melodie* pentru doi percuționiști și bandă de magnetofon (în care două lumi total diferite, elementul ritmic al percuției și o romanță preimprimată pe bandă, se confruntă pînă la obsesie).

Printre aceste lucrări „prepentatonice" (dacă îmi e îngăduit să asociez punctul culminant în care a ajuns evoluția Maiei Ciobanu de interesul recent pentru pentatonie) poate fi citat *Concertul pentru vioară și orchestră*, avînd ca pretext pictura lui Mondrian *Mărul în floare*. Deși alcătuit din trei părți în opoziție de tempo, mersul modal de alcătuire de la partea I la ultima este un mers continuu: de la o dezorganizare de total cromatic spre o multitudine de citate folclorice: mers spre arhetip. Fiecare instrument — sau fiecare

grup de instrumente — alcătuiește un personaj aparte; evoluția lor nu e simultană; fiecare își „duce" alt citat folcloric, cu o altă configurație ritmico-melodică, pe același drum. Partea II-a, statică, o monodie acompaniată de un choral, folosind materialul modal la care s-a ajuns, precede în esențializare partea a III-a, care ajunge de la modul minor folosit, la pentatonic. Mirajul Extremului Orient arhaic, al „mărului în floare" — chiar dacă mascat de abstracțiunea modernă — este pentru Maia Ciobanu căutarea esenției, jocul transparențelor, rafinamentul.

Poezia sferturilor de ton. Asemenea melodiilor orientale, există cărți de poezie în care efectul e datorat „sferturilor de ton", variațiilor imperceptibile între un poem și altul, mono-toniei voite (în sensul de eludare cu program a contrastelor), liniei melismatice. Astfel și-a organizat Dumitru M. Ion antologia din colecția *Hyperion*[1]: precum în muzica turcească, ordinea e descendentă. O melodie începe cu sunetul cel mai înalt al scării și sfîrșește cu cel mai grav: volumul începe cu „cartea a șaptea" *(Trădarea amiezii*, poezii inedite) și se încheie cu *Tamariani*, poeme de dragoste, „Cartea întîi". Poate că se face și sugestia scrierii arabe și turcești în care lectura făcîndu-se de la dreapta la stînga, începutul — din punct de vedere europenesc — e la sfîrșit. Oricum, citind chiar și numai cuprinsul volumului, intenția diferențelor de „sfert de ton" devine vizibilă de la prima ochire. Cuvîntul *vînătoare* nu revine identic, ci suferă microtransformări continue: Vînătorile lui Midas, Vînătorile de iarnă, Vînătorile care nu se pot termina, Vînătorile de întristare, Vînătorile de sărbătoare, Vînătorile de înviere, Vînătorile de lacrimi, Vînătorile de cercuri, Vînătorile de dragoste, etc. Sau, în *Fals tratat de vînătoare* (cartea a cincea): Cîntec pentru îmblînzirea jivinelor, Viețuitoarele urcă

[1] Dumitru M. Ion, *Vînătorile*, Cartea Românească 1982.

în munți, Hăitașul, Dialogul vulpii cu vînătorul, Sărutul de moarte etc. Aceeași temă, a urmăririi poeziei, a îmblînzirii ei sau a metamorfozei vînătorului în pradă, a iubirii devoratoare, a morții care face din pămînt o amantă „cu două gropițe în obraji".

Poeziile de vînătoare sînt o veche pedală a liricii orientale și au chiar, în tradiția arabă și persană, un gen aparte, *tardiyyat*: temele, motivele, simbolurile, erau clișeizate, fixe — meritul poetului constînd doar în ornamentarea lor originală. La fel, „gustul" poeziei lui Dumitru M. Ion se află în ornamentarea subtilă, melismatică, în metaforele catifelate (noaptea — cutie cu perle; lăcomia — hrib zbîrcit; zilele tinereții — cules de purpură), în comparațiile care includ drept termen de referință un motiv oriental (trandafirul, păunul, lumînarea, turla de moschee, privighetoarea, busuiocul, smirna, ambra, halvița, harbuzul, iasomia etc.) Poate că unui ochi obișnuit numai cu mari contraste (cum e cazul în poezia europeană de multă vreme) îi va rămîne străin ritmul lent al transformărilor, modulațiile abia perceptibile care caracterizează „monodiile" lui Dumitru M. Ion: „Eu știam că va veni; ea mă căuta. / Mîngîiam pușca-adormită, întinsă la soare — / eu știam că va veni; ea mă căuta. / Îmi mîngîiam fața-ndrăgostită de riduri— / știam că va veni; ea mă căuta. / Nu îmi pierdusem pe lume încă răbdarea — / știam că ea va veni; ea mă căuta. / Eu îmi aruncasem hainele moarte în iarbă — / știam că ea va veni; ea mă căuta. / Pluteam într-o leneșă amețeală de vară — / eu știam că ea va veni; ea mă căuta. / Adormisem de mult la marginea norilor — / eu știam că ea va veni; ea mă căuta. / Vulpea se-mbrăcase în hainele mele — / Eu știam că ea va veni; ea mă căuta. / Ea îmi luă pușca și se-ndreptă spre casă — / știam că ea va veni; ea mă căuta. / Eu intrai ca un fulger blînd în pădure" *(Metamorfoză)*. Transformarea vînătorului în pradă — și invers — adică schimbarea termenilor ecuației, are loc foarte încet, precum lentoarea ireversibilă a timpului transformă în praf grădinile Orientului; obstinatul re-

fren accentuează monodica repetare, inevitabila dar înceata, netulburata prefacere.

Și în afara poeziilor de vînătoare temele rămîn imuabile: poezii de dragoste, plîngeri, descrieri (avînd în general misiunea de a slăvi tinerețea, în contrast cu teama de moarte), motive hedonist-mistice (motivul rozei și al privighetorii, al tînărului rege Elif — sugerînd litera A, *alif*, începutul). De altfel, primul capitol al *Noilor Balcanice* poartă drept titlu *Laude și plîngeri*. Lauda iubitei („cinezi numai smochine, te lai cu trandafir..."), lauda regelui Elif („Cu oști în fier și cai medievali"), lauda poetului (rătăcitor însoțit de rapsozi, precum în poemul *In hagialîc noi vom pleca spre zori)*, lauda tinereții („păunul tinereții — clocotitor havuz / se-ngîmfă primenindu-și penetul îngeresc..."), ; plîngerea imposibilității de a atinge esența poeziei („poetu-i prins sub fapta formulei de magie — esența nemuririi s-o afle-un muritor?" plîngerea sub amenințarea morții („mă voi topi în lumînare / cu fast divin, cu seu de oaie / voi fi aproape de-ntrupare / cum e pămîntul de o ploaie"), plîngerea trecerii prea grăbite a anilor („Noi sîntem singuri? Noi apunem clar? / Și nu-i nimic să-mpiedice surparea?") etc. Repetate, cuvintele, versurile, întrebările dau ritmului caracter sacru. Jocul gratuit al unor sonorități „balcanice" superficializează însă esențele orientale, cuvinte „de coloratură" precum *muzafer, hanîm, bairam* etc. aduc cititorul la realitatea ușor turistică. Rumoarea vocilor care se ridică din bazare, ciocănitul tablalelor de aramă se alătură acelui zumzet al măcinării pe care încearcă să-l surprindă „muzica" poemelor lui Dumitru M. Ion: „O mică tăcere și vei auzi / crengile sau oasele sfărîmate / și această voluptate a auzului de a prinde totul" *(Măcinare)*. Peisajul care însoțește această lentă monodie este și el static: metafora „îngheață", liniștea sfiriie ca fierul încins „în apa stătută a unei biete-amintiri", în fața Hoardei de Aur poetul biruie prin nemișcare („Toți au fugit. Eu am rămas. / Ar fi fost o mare rușine / să nu găsească pe nimeni!"). Metamorfozele au loc pe îndelete („M-a prins miezul

nopții schimbînd / în odaie pielea zilei de azi / cu pielea zilei de mîine / Săvîrșisem în tihnă ceea ce alții / fac numai în vis".) Muzica versului „tînjește după egoismul perfect / al meditației". Volumul are semnificația unui tratat despre răbdare (ca virtute tipic orientală). „Din tinerețe tot scriu / tratatul acesta / despre cultivarea răbdării / și a viței-de-vie". O hartă a peisajului static, o partitură a melismelor și a sferturilor de ton.

Ritmul calamburului. Transformarea continuă. O altă ipostază a vechii accentuări orientale a importanței formei (adevăratul talent al unui scriitor fiind acela de a înșirui într-un mod original cuvintele-mărgăritare care ne-au fost puse pe limbă de Altcineva) o reprezintă poezia lui Șerban Foarță — nu joc gratuit, nu efect muzical spontan, ci rodul unei migăloase filosofări asupra limbajului, masca în spatele căreia autorul se poate ascunde și pe care cititorul o poate da, dezvăluind esențe, la o parte.

Astfel, periodicitatea muzicală a calambururilor din *Șalul, eșarpele Isadorei*[1] ascunde „tentativa de a suprima (nepedepsit) aerul dintre cuvinte", vădind în poezie un șal care gîtuie strigătul, care îl estompează melodic, cum propunea M. R. Paraschivescu în *Fularul*, „abia foșnind, bătînd din aripi / la fel de stins ca și-al mătăsii glas". Poezia este deci un șal și un șarpe (un *boa* care-și sufocă prada înainte de a o înghiți, dar un *boa* de pene, care desfăcîndu-se în bucăți ar putea oricînd să zboare, să se împrăștie în văzduh, să se piardă ca o jertfă pentru zei). Cum să numești spontaneitate și joc gratuit această strîngere pînă la sufocare, șarpele-frînghie din aripi de înger? Eliminarea spațiilor de aer dintre cuvinte, calamburul adică, arată că, pentru a nu fi ucigătoare, poezia trebuie să respire (ca și muzica, unde tăcerile, pauzele, sînt absolut necesare).

[1] Șerban Foarță, *Șalul eșarpele Isadorei*, ed. Litera 1977.

Dar *aerul* este și pînza cu care se acoperă vasele liturgice, o mască a zeilor. Înlăturarea lui de pe (dintre) vasele sacre ale cuvintelor are drept efect desacralizarea. Similaritatea aer-de-respirat — aer-țesătură e întărită și de perechea gaz (aerian) — gaz (țesătură fină). Majoritatea calambururilor lui Șerban Foarță urmăresc sublinierea celor două ipostaze (materială și imaterială) : ser afin — serafin ; maladie — la mal adie ; cristalină — Christ alină ; pegra a-l — pe Graal ; celest timp pur — ce lest impur ; un sînge rar, de nalbă palà — un înger arde-n albă pală etc. Uneori e vorba de o întreagă strofă rescrisă paronomasic, de o cascadă eufonică ascunzînd această ambivalență a cuvîntului, posibilitatea lui de a avea chiar sensuri contrare, de a fi spirit și materie, apă vie și otravă. Procesul de transformare se poate petrece pe neobservate și e continuu : „Dar e de-ajuns un singur sunet din ceea ce se cheamă *buglă* / pentru ca aerul acesta să se curbeze-n chip de buclă, / cristalu-acesta octoedric, în care Soarele e prins ca-n / verde, creierul Aspidei, oculta piatră *escarbuclă*" *(Două — sau trei — cuvinte despre aer).*

A scrie, în această perspectivă a dublelor valențe, înseamnă *a urzi* textura și *a ursi* : „Ei bine, e, de altfel, ceea ce fac aici eu însumi : urzind, bătînd, de-a-lungul și în lat, în strînse de(n)se linii, o țesătură de cuvinte, pe canavaua albă, negre : șalul meu strîmt, ca o greșeală. Cu toate că, la urma urmei, nu ursitoarele moire și nici cumintea Penelopă, cu trama-i dilatorie și absurdă (din punctul nostru de vedere), ci, mai curînd Arachne (oribilul paianjen) e cea sub semnul căreia stăm noi — urzindu-și și ea, din propria-i substanță, jur-împrejuru-i, pînze febrile și alegre : șalul radial (al ei), ca o greșeală" *(Scrisori mai mult decît deschise).*

Paralela scriere-țesătură este un alt frecvent semn al Orientului : în simbolismul chinez, *a țese* reprezintă structura și mișcarea universului, verb sinonim cu „a crea" și „a naște", a face să iasă ceva din propria substanță. Ia araba arhaică, *al-mutaraddam* înseamnă „loc cîrpit" și în același timp „cîntare". Prozatorul Al-Ğahiz (sec. IX) folosește pentru scriere expresia „a cîrpi rupturile". Desigur, paralela e și mai vizibilă în limbile de origine latină (textura și țesătura). Dar aceste considerații nu și-ar avea locul aici dacă un alt limbaj, cel muzical, nu ar avea și el, în scriitură, legătură cu țesătura. Liniile portativului sînt firele urzelii pe care firul melodic e „bătut" de ritm. În piesa *Scoarțe*, Mihai Moldovan a valorificat sonor simbolul. Ligaturile notării modale pot fi comparate cu legăturile țesăturii, neumele — cu nodurile. Scrierea-țesătură a lui Șerban Foarță ar putea fi citită ca o partitură de cuvinte în care acordurile de cuvinte se fac în sistem temperat : așa cum do diez-mi-sol diez se cîntă la pian pe aceleași clape ca re bemol-fa bemol — la bemol — tot așa cuvintele se pot scrie la fel, dar însemnînd lucruri diferite. De aceea, pentru Șerban Foarță „limbajul ștofelor" înseamnă în primul rînd muzică, sunet : „a suferi că nu auzi pe nimeni zicînd că-i place să viseze, în timp ce foarfecele-i intră, cu amploare, într-un cupon de șantung consistent !", Paronomasele sînt acorduri care ar trebui cîntate numai în sistem netemperat ca să nu fie false : „Un vals slav rotitor întru slava ta vals / ...dansezi fals mon amour și cînți fals acest vals".

În *Simpleroze*[1] culorile țesăturii sînt schimbătoare : „Cînd roz, cînd pembé această tafta / s-ar zice că e, / dar nu e a ta !" Din amestecul celor două tonalități rezultă aliaje ciudate : pești galbaștri (din galbeni și albaștri), maroșii (din maron și roșu), maroz. Cu un flaut tăiat dintr-o trestie (de zahăr !) poetul își taie drum printre „cas(t)nici mandarinii cultivînd smaragde / și acuarii pentru pesci și hippocampi / faceri și desfaceri, acte și contracte, / coruri și decoruri, iambi și dithyrambi" *(Valsuri nobile și sentimentale).* Termenii ce păreau contrarii de fapt se completează. *Symplerozа*, explică autorul într-o notă, e „faptul de a completa" (chiar viețile, prin metempsihoză). Plămînii arborelui sînt de om ; umbra omului e de pom. „Ah,

[1] Șerban Foarță, *Simpleroze*, ed. Facla 1978.

spuneai, spuneai, sînt toată verde aer ce-l inspiră, / făr de-a-l mirosi, copacul ca un dezumflat pulmon! / Ah, spuneam, spuneam, te uită cum se zbate și expiră / un copac mutat în iarnă, ca pe-o plajă un salmon!" *(Sub tegmine fagi,* II). Viața, „cu munci și cu zile, / cu forfotă și cu paragină" se completează/ intersectează cu poezia ca într-un joc de șah.

Jocul de șah trimite la estetica mallarméană a construcției și într-adevăr în *Copyright*[1] Șerban Foarță scrie *Despre miraze (în temeiul unei epistole mallarmécne către Villiers d'Isle-Adam).* și *Despre un oarecare Chopinhauer* care compune o nocturnă pentru pian: *Die Welt als Wille...* Cît despre *Vorstellung,* imaginație, ea e de la sine înțeleasă: completează fiecare vers, „umple" ritmurile ca într-o frază muzicală. Ca să sublinieze „negru pe alb" această necesitate, Șerban Foarță dă în poemul *Despre armonia culorilor* o formulă metrică **UU—U** după care urmează în subsol indicația: „Se umple/completează *ad libitum* de către fiecare cititor în parte". E o tentă experimentalist-improvizatorică, asemănătoare cu apelul la puterea creatoare a interpretului în muzică. Din acest punct de vedere „poema-i o kelkonkerie, într-adevăr — cu iz de gnomă".

Aroma cabalistică se prelungește în *Areal*[2], în care *7 priveliști levantine, 7 unisonete, 7 variațiuni pe o temă flu, 7 întrebări la „Cubul negru"* vădesc *arealul,* „aria specifică de răspîndire a unei specii, a unei clase etc. de plante sau animale". Masca pe care o adoptă acum Șerban Foarță este paronomasa cu parfum levantin, amintind, prin cascadele eufonice, jocurile de cuvinte din *maqamat*-ele arabe, lecțiile de poetică arabă unde li se dădeau învățăceilor de compus poeme din cuvinte care încep cu aceeași literă, care se termină cu aceeași literă, care nu numai litere cu semne diacritice, sau fără semne diacritice, care sînt compuse din paronomasii de la început și pînă la sfîrșit etc.

[1] Șerban Foarță, *Copyright*, ed. Litera 1979.
[2] Șerban Foarță, *Areal*, ed. Cartea Românească 1983.

„Nous sommes aux portes de l'Orient..." citează autorul. Dar lejeritatea — luarea în ușor — e numai o capcană, masca prin care cititorul poate să întrevadă o mare amărăciune. Muzicile de triangle, odaliscele, divanurile, foșnetul de șiș prin putrezite taftale, beii zornăind drahme, hanîmele și hadîmbii, cafasul și narghilelele, șofranurile, caii mascați în turchez, barbienele boscorodiri („o-ri-o to-bo-brix-i-max / gal papagal sămînță de limax / broscolopendră-n pufuri de cocó..."), vopseaua de *henné,* arabescurile hangerelor, bacovianul cub negru care amintește și de Kaaba, mateina „coloare dulce d'oriental safir" — toată această recuzită acoperă o mare tristețe, un peisaj interior „cu fîntîni și arbori care dau să plîngă". Asonanțele, sinonimiile, omonimiile, paronomasele acoperă cu țesătura, șalul, rumoarea lor un abis, o dramă în fața căreia lucrurile nu pot fi — și n-au fost niciodată — luate *à la légère.*

Transformarea discontinuă. Unind, în viziunea sa despre necesitatea revenirii la arhetip, cele două modalități (de căutare a ideilor eterne — transcenderea Mayei — pe cale intuitivă, dar și pe calea receptării și acceptării codurilor formale, în care accentul e pus pe rațiune), compozitorul Adrian Iorgulescu ar putea fi apropiat de Șerban Foarță prin „atmosfera balcanică" imprimată ciclului de lieduri *După melci* sau cantatei *Moșii* (pe text de I. L. Caragiale: probabil prima cantată care s-a scris după o asemenea proză). Este însă, ca și la Nicolae Brînduș, numai una din componentele preocupărilor sale și nu am dori să se înțeleagă, datorită situării lui Adrian Iorgulescu în acest context, că accentul principal al creației sale s-ar afla în „mirajul Orientului". Cum însă cantata *Moșii,* cu starea sa de „tăvălug fără respiro" favorizînd atmosfera sudic-efervescentă, de un dinamism paroxistic, amintește rumoarea de bîlci, aerul „exterior-oriental", de acumulare concretă, cum și în liedurile pe care le-a scris după versuri de Lorca erau vizibile anumite inflexiuni orientale tratate ironic, iar tehnica modală din *După*

melci este adaptată sugestiilor barbiene, această trăsătură mai prezentă în ultima vreme în creația lui Adrian Iorgulescu poate fi considerată un drum ademenitor, pe care compozitorul îl are tot mai mult în vedere.

Definitorie, însă, pentru Adrian Iorgulescu, este transformarea discontinuă. În *Nebănuitele trepte*, sunetele sînt proiectate pe verticală și orizontală într-o mare creștere mereu întreruptă: o acumulare în etape sonore, transformînd trei sunete inițiale într-o serie întreagă dusă spre culminație sonoră (32 de voci) și ritmică (la percuție și suflători). Începutul e poate o lume a somnului în care fondul fin de sunete sugerează imprecizia granițelor, constituirea crepusculară; urmează două trepte culminante și din nou calmul inițial (într-o *coda* cu, aparent, reminiscențe ale secțiunii întîi). Abia acum însă țeserea sonoră se arată luminată din interior; celesta (instrument predestinat prin însuși numele său!) clarifică ritmul cu precizări diafane; muzica devine continuă și colorată după momentele discontinuității de început. Dramatismul tensionat dar estompat al treptelor trece printr-o transformare totală: revin, în final, cele trei sunete la interval de secundă mică, dar iradiind puritate absolută, sugerînd transcenderea Mayei, atingerea adevăratei realități.

Drumul spre elementaritate, obsesie a muzicii aforistice, se conturează la fel de limpede în *Liedurile pentru percuție, sopran și bandă* pe versuri de Garcia Lorca. Tehnica monologului interior (obținută prin „dublul" benzii magnetice) este și ea o formă a cunoașterii de sine: cu disperare, ironie, patimă și detașare, pe rînd, eroul străbate „crengile nehotărîte ale timpului", trece de viziunea morții (bocetul din *Tăcerea*) și atinge o lume a marii economii sonore, elementaritatea arhetipală sugerată de trianglu sau de scurte „țipete cîntate", intercalate printre versurile recitate alb.

Aceeași discontinuă obținere a simplității se petrece în *Concertul pentru pian și orchestră* din ciclul *Ipostaze*. Relația între pian și orchestră este însă mai romantic tratată; marea creștere mediană se supune și ea unui dinamism motoric, precum în *Nebănuitele trepte*, dar revenirea lirică este de data aceasta o cadență instrumentală — care nu mai are, așa cum se obișnuiește, un rol rapsodic, ci de concentrat sonor. Cadența de clarinet anticipează *Ipostaze II* pentru clarinet și orchestră — diferit ca tensiune lirică. Dacă *Ipostaze I* propunea un mare suflu, valuri ample de dinamism, în schimb *Concertul pentru clarinet și orchestră* ca și cele *Patru inscripții sonore* ori *Divertismentul pentru orchestră de coarde* încearcă reabilitarea contrastelor pe spații mai mici, definirea exactă a nucleelor, tratarea aforistică. Este una din formele mai recente de atingere a elementarului deoarece în celelalte lucrări ale lui Adrian Iorgulescu contrastele sînt gesturi largi: în *Consonata* pentru pian, de pildă, tensionarea se face prin suprapuneri armonice și nu prin contraste între părți; la fel, în *Sonata pentru două piane*, în cantata *Răscruce de timp* și *Improvizația pentru violoncel solo*. Tentația caracterului improvizatoric, prezent și în *Consonata* și în cele două cicluri de lieduri, ca și în cantata *Moșii* (unde sînt chiar momente de improvizație colectivă) nu este decît aparent nepotrivită cu stilul aforistic: în fond, experimentalismul improvizației este tot o formă de a da intuiției o șansă; o revenire la elementaritatea arhetipală cu mijloace moderne.

III. În căutarea unei ordini individuale

Admiterea hazardului și a improvizației

„Orece gînd aruncă un zar"

MALLARMÉ [1]

„Armonia universului nu e logică, sau, mai bine-zis, e post- sau supra-logică. Asemenea ordinii oricăror lucruri create".

CHARLES OLSON [2]

Departe de a vedea în hazard semnificația obstacolelor pe care arta, căutătoarea de ordine eternă, se străduiește să le învingă, departe de a se teme de hazard, acest „antic dușman", cum îl numea Mallarmé, experimentaliștii instaurează, în muzică și poezie, un adevărat cult al întîmplării: improvizat și aventuros, demersul compozitorului sau al poetului e un dialog cu materia poetică sau sonoră: acesteia i se pun pur și simplu întrebări și, după răspunsul pe care îl primește, creatorul se lasă călăuzit, „inspirat". „Poetul cedează inițiativa cuvintelor", spune Ștefan Augustin Doinaș, citîndu-l pe Mallarmé: „cuvintele nu sînt materiale pasive, cărămizi ale unui edificiu verbal; ci materiale

[1] Mallarmé *„Toute pensée émet un coup de dés"*, *apud* Guy Delfel, L'esthétique de Stéphane Mallarmé, Paris, 1951, p. 76.

[2] Charles Olson „The harmony of the universe is not logical, or, better, is post — or supralogical. As is the order of any created things" — *Letters for Origin*, p. 54 — *apud* Reinhold Schiffer, *Bemerkungen zur Poetik Charles Olson*, „Poetica", V, 1972; p. 222.

vii, purtătoare de virtuți latente, care se activează, care trec din starea de potențialitate într-o stare de acțiune vibrantă..." [1]; ba, mai mult decît atît, cuvintele, ca și materia sonoră, devin obiecte care pot fi decupate și izolate, folosite precum în sculptură sau în pictură. Rebele la analiză, cum s-ar lega între ele prin raporturi interne? Admiterea improvizației, empirismul, devin pentru autor atitudinile cele mai înțelepte. De la muzica pur experimentală, concretă, care valorifică infinitatea zgomotelor, de la opera ca „formă în mișcare", propunînd o rețea de întîlniri imprevizibile, de la apelul la puterea creatoare a interpretului, al cărui ajutor a solicitat pentru împlinirea operei — la poezia care, asemeni tuturor obiectelor, primește energie și o răsfrînge pe dată, transmițînd-o mai departe în continuare — și care, la rîndul ei, face apel la „puterea creatoare a cititorului" — iată un drum pe care hazardul l-a luat în stăpînire de mult. Nu puțini sînt compozitorii din promoția lui Nicolae Brînduș care au experimentat această direcție (chiar și Corneliu Cezar, în *Rota*) — iar dintre cei mai tineri, aproape fiecare include în lucrările sale măcar momente improvizatorice (Liviu Dănceanu, Maia Ciobanu, Sorin Lerescu etc.).

La fel, timpul neomogen, trăit, cel care nu poate fi decît invocat și nu stăpînit, îi îndeamnă pe destui poeți să acorde cititorului doar o bază pentru improvizația dirijată; scrierea ca și lectura poeziei sînt legate de ritmul și inspirația clipei.

Forma nepremeditată în poezie. Astfel, o structură „de balet", prototipul succesiunii deschise a formelor, al mișcării ritmice, organic necesare, face din *Zona de protecție* [2] a Lilianei Ursu, o suită de versuri executate rapid, nepremeditate nici în formă, nici în mișcare, de parcă logosul, de care un poet evident că nu se poate

[1] Ștefan Aug. Doinaș, *Poezie și modă poetică*, ed. Eminescu, 1972, p. 286.

[2] Liliana Ursu, *Zona de protecție*, ed. Eminescu, 1983.

lipsi, ar fi numai o primă treaptă în perceperea fenomenelor, de parcă rapiditatea și continuitatea procesului de creație (să ne amintim de tașiști) ar fi singura soluție pentru transmiterea energiei cinetice și potențiale. Zona de protecție e de fapt posibilitatea poetei de a se adapta la „curentul continuu" al mediului, receptînd cantitățile de energie și transmițîndu-le cititorului ca printr-o descărcare electrică. Ritmul unei respirații cînd grăbite, nerăbdătoare, cînd îngreunate de efort, cînd lente, abia perceptibile, face din mașina de scris un metronom care ajută interpretul să structureze receptarea realității, să devină măsura tuturor lucrurilor: „Gențiane, miros de fîn, o zi calmă de vară / nu te mai mulțumesc. Tînărul nu cunoaște măsura, / calul biciuit trage după el povara / asemeni sufletului înhămat la trup. / Un menuet, un roi de albine te înconjoară. / Allegro, rondo anunță crainicul / în timp ce tu te încăpățînezi să-ți asculți sîngele / rupînd din tine cîte o noapte, cîte un urlet. / „Solid State" scrie pe radio, „Solid State" repeți, / viorile suav și înmiresmat suspină într-o grămadă cu trandafiri. / Te prefaci că le crezi, / că le auzi în vacarmul de voci, / în cîmpul nins unde te ascunzi". *(Solid State)*. Emisia neîntreruptă a radio-ului (însăși viața) se află în luptă cu tăcerea cîmpului nins al poeziei — luptă dramatică din care „zona de protecție" iese învingătoare.

Cărțile Lilianei Ursu, autobiografii ale imaginației „scrise cu sufletul la gură", cuprind transfigurările unor scene care au fost cîndva reale: urmăriri primejdioase rescrise ca vînători rituale („Vînătoarea începe. / Abia mă mai țin pe picioare / ...Trecutul ca o sperietoare îmbrăcată-n visele noastre / alungă viitorul pe care îl încălzesc în palme..." *Artemis)*; întîmplări obișnuite, voite „fără retuș", dezvăluind însă tocmai prin perfecta lor naturalețe o dublare suprarealistă („Pe terenul de tenis un ou de pasăre; / roșul zgurii întrecut de sîngele celui nenăscut. / Vin tineri, surîzători, jucătorii. / Mingea lor zboară, zboară. Încă o nedreptate" *Intîmplarea 2437)*; scene de dragoste, neocolite de umbra thanatică („Cum îți mai sclipesc ochii / din asemenea gheare nimeni nu mai scapă teafăr / Un pumn

de fragi îmi arunci / Și dragostea tot astfel, ne momește / Ieftin, prea ieftin / Și apoi soarele va apune în curînd" *Artemis)*; scene de luptă și mai ales de rezistență, forma cea mai frecventă de înfruntare a agresării existențiale — gravate la rîndul lor în simbol („Asemeni calului de curse / după ce și-a pierdut călărețul / continui să alerg, / să trec peste obstacole, / de pămînt, de apă, / de nuiele inverzite, / continui să alerg..." *Continuarea cursei)*.

Rapiditatea mișcărilor declanșează explozii emoționale (fiindcă, pentru Liliana Ursu, poezia nu e implozie, ci trebuie să radieze) transmisie cititorului: „Să-mi concentrez versul cum grecii raza de soare / ce va incendia corăbii. Să nu privesc înapoi. Nici în palma ta. / Să urc muntele chiar dacă întîlnesc un cimitir al păsărilor" *(Mai puțin de zece porunci)*; „Doar trăznetul te-ar putea lecui / precum șoferul acela din Arizona / după o viață de întuneric și tăcere / miraculos vindecat de o furtună. / Ne privim. / Ne atingem." *(Descriere după natură)* „Scriu aceste cuvinte pe o foaie de electrocardiogramă / în locul bătăilor inimii / căci mă înspăimîntă Frumusețea / sub pielița îmbujorată a lalelelor / un rîu de lacrimi curge / *(Electrocardiogramă)*.

Nu pot fi, în paralel, ignorate momentele statice, de blues, cînd visul rătăcitoarei („poeta erans") își spune cuvîntul, cînd autosugestia frînează voit alergarea („O să fiarbă ceainicul, o să cumpărăm ziarul... / și n-o să ne mai temem; o să lunecăm pe parchetul luminos / într-un vals nesfîrșit / ...o să fiarbă ceainicul, o să citim din Bacovia, din Kavafis / or să se ridice podurile, toate podurile..." *Șaptele scăpărător)*. În pătratul existenței, în care „cineva conștiincios așează un indigo între zile" *(Jocul de șah)* pe plaja pustie, unde „visele pier odată cu valurile" și „tractorul netezește nisipul în fiecare dimineață / ștergînd granița dintre zile" *(Metamorfoze)*, monotonia, egalizarea forțată, e anulată printr-un alt tip de energie, o mișcare răbdătoare, de melc, argintînd, vindecînd: „Hai, zîmbește. Umple-ți plămînii / cu viața acestor brazi! / Amintește-ți / șina de argint continuă să străbată nopțile pla-

netei / la întrecere cu musonul de primăvară" *(Raison de vivre)*. Încă din volumul *Piața Aurarilor*[1] Liliana Ursu își perfecționase această tehnică — alchimică — de schimbare a traiectoriei existențiale în argint și aur, „oglindă a aurarilor": „Te trezești și-n loc să-ți faci rondul diurn / să cotrobăiești prin acest bazar necesar, / realitatea cea mult iubită și înjurată / iei o carte sau te inițiezi în marea știință / a călătoriei prin nervurile unei frunze". *(Ochiul lui Lynceus)*. Călătoria e însă o improvizație; chiar și probele inițiatice sînt aproape întîmplătoare. „Clinchetul cuvintelor în acest poem asemenea oaselor fragede sub aripi / te asurzește, te amețește viața văzută de sus. / Meșterul aurar încearcă moneda în dinții lui de sălbăticiune / tînără ce sfîrtecă prada. / Metalul viețuiește surd încă. / La fel te vor încerca odată zeii?" *(Fluviul astral)*. Într-un asemenea bazar al amintirii, laborator alchimic de la porțile Orientului, „coastele fumurii ale toamnei" sună, calul, „paște iarba din pîntecele unei viori", cuvintele, „eșarfe străvezii, sugrumă încet", artistul „cumpără un flaut și trei iepuri de casă", urzicile sînt un pian, părul iubitului e muzical, clorofila muncește la fel pentru firul de usturoi ca și pentru un trandafir, florile sînt o orgă părăsită, versurile se urmează în contraste agogice („un clarobscur e viața") și toate „zbaterile de sălbăticiune" din capcana primelor două volume ale poetei[2] se ordonează în ritmuri repezi, persistente: bătăi metronomice, structuri primare de dans, ritualuri exorcizante ale răului.

Forma nepremeditată în muzică. La fel, Ulpiu Vlad este preocupat de actul creării permanente a sunetului, de scriitura muzicală care-și produce obiectul pe măsură ce se produce pe sine, de vocile care se autodescriu. Pauzele sînt considerate parte integrantă a muzicii și „spațiul alb" devine deseori o cheie temporară, momentul „schimbării de viteză" a fluxului muzical. Ca o lectură menită să trezească la viața personală a spiritului mintea celui care citește, majoritatea lucrărilor lui Ulpiu Vlad urmăresc stimularea interpreților, cărora li se dă posibilitatea să participe direct la alcătuirea formei. Forma deschisă, contrastul în unitate, variantele ca „decupaje din realitate" sînt, s-ar putea spune, preocuparea principală a compozitorului — realizată îndeosebi într-unul dintre cele mai recente cicluri ale sale, *Mozaic*.

Dacă într-o lucrare de început, *Sonata pentru oboi și clavecin* (1969), mai păstra forma clasică de sonată, cele trei părți distincte atît sub aspectul scriiturii instrumentale cît și al ipostazelor scriiturii seriale (aplicate atît la planul melodic cît și la cel ritmic) sînt tratate totuși fără rigiditate. După cum exact observa Corneliu Dan Georgescu[1], „această libertate de tratare componistică a unei scheme stricte este unul dintre principiile constante, definitorii, ale lui Ulpiu Vlad". Alternanța măsurilor conferă o anumită pulsație care facilitează salturi ale memoriei, mobilitatea limbajului, varietatea expresiei. Scrisă la limita posibilităților instrumentului (deși compozitorul, student al lui Anatol Vieru, absolvent al unor cursuri de specializare la Roma, a fost mai întîi absolvent al clasei de oboi). *Sonata* este un exemplu de trecere a fiecărui sunet prin proba tensiunii interioare, de șlefuire, maximă stilizare.

În egală măsură, *Cvartetul de coarde* (1969), scris în sferturi de ton, ca o fugă de *clusterele* brutale care invadează maniera componistică acum un deceniu, își concentrează efortul de șlefuire asupra fineței microtonale (dusă atît de departe de cehul Alois Haba). Fără să fie decît un pas în evoluția lui Ulpiu Vlad, această lecție a particularului a însemnat continuarea

[1] Liliana Ursu. *Piața Aurarilor*, ed. Cartea Românească, 1980.

[2] Liliana Ursu. *Viața deasupra orașului*, ed. Cartea Românească, 1977, și *Ordinea clipelor*, ed. Cartea Românească, 1978.

[1] Corneliu Dan Georgescu, *Ulpiu Vlad*, „*Muzica*" nr. 12, 1980, p. 12.

elaborării vieţii interioare. Desigur, ne încredinţează compozitorul, microtonia trebuie integrată unui material mai complex aşa cum Enescu foloseşte numai în mică măsură sfertul de ton în *Sonata a III-a* sau cum acesta apare firesc înglobat în folclor. Tot ce considerăm astăzi o noutate exista de altfel, la scară mică, în folclor: nu numai sfertul de ton, dar şi forma deschisă — balade sau doine în care interpretul creează pe loc (încît nu-şi mai poate deseori relua propria variantă).

Preocuparea pentru modernizarea limbajului muzical a ridicat la Ulpiu Vlad problema notaţiei. Dacă indicarea unui sunet în partitură poate reprezenta o dificultate pentru interpret (efortul pentru realizarea tehnică diminuîndu-i atenţia la sensul lucrării), desigur neindicarea sa, din loc în loc, uşurează vizibil sarcina interpretului. Asemenea multora dintre compozitorii contemporani, şi Ulpiu Vlad consideră că se poate obţine acelaşi efect fără notarea exactă, în permanenţă, a registrului sau a ritmului. Lucrarea *Vise* pentru orchestră de coarde (1972) încearcă simplificarea interpretării prin crearea aspectului de complexitate din multitudinea interpreţilor. O mare gamă de procedee — de la folosirea flageoletului simplu la *fortissimo*-ul global — transformă elementele într-o succesiune halucinantă.

O perioadă a inspiraţiei bacoviene, prin piesa *Plumb* (1970), *Cum greu din adîncuri* (1971) şi *Icoane vechi* (1972) a corespuns la Ulpiu Vlad căutării simplităţii elementale, a corespondenţelor din natură. *Cum greu din adîncuri*, pentru formaţie de suflători, trei cvartete de coarde şi percuţie, obţine detaşarea unor elemente din cadrul texturii complexe: atît în planul nuanţelor, cît şi al organizării sunetelor din totalul cromatic. *Timpul oglinzilor* (1974) încearcă surprinderea unor elemente folclorice (celule melodice, ritmuri) prin suprapunerea unor voci melodice (polifonie, la limita dizolvării în textură), modificarea treptată a densităţii unor structuri, „perdeluirea" sonoră (vocile care „se dezvelesc" şi „se acoperă" alternativ), jocul tensiune-relaxare. Acelaşi balans de planuri produce în *Drumuri în lumină* (1979) impresia unei ape în mişcare — elementele trec de la suflători la corzi, aceleaşi „drumuri" melodice formează, cu izbucniri vehemente sau imponderabil transparente, „serii" şi „figuri" ale culorilor.

Ciclul cameral vocal — simfonic *Mozaic* (1974—1978) reprezintă o formă deschisă infinită: 24 de piese, „figuri" ale unui mozaic, ale căror voci sînt împărţite omogen pe cîte două portative. Linia melodică unică este astfel aerisit notată, oferind interpreţilor infinite posibilităţi de alegere. „Figurile" folosite, ca şi componenţa formaţiei, rămîn la latitudinea interpreţilor: *Mozaicul* poate fi cîntat de un oboi solo sau oboi cu flaut, sau orice combinaţie camerală, chiar imposibilă (flaut cu tubă, de pildă), în grupuri de 6 pînă la 10 voci, 11 pînă la 15, 16 pînă la 20, în formaţii de suflători, instrumente de coarde, voci umane, la aparatură electronică etc. Se obţine, astfel: 1) o lucrare care poate fi interpretată de oricine, cu orice posibilităţi tehnice (instrumentiştii îşi aleg, de pe cele două portative, fragmentele care le convin); 2) o lucrare a cărei durată nu e limitată — ea putînd răsuna de la două minute, cît durează o „figură", pînă la cît e nevoie; 3) o compoziţie care să dea interpreţilor posibilitatea să participe direct la alcătuirea piesei — stimulîndu-i în crearea celor mai ciudate forme, de la vechile tipare (de sonată sau chiar rondo obţinut prin repetarea unei teme), la construcţiile moderne, asimetrice. Am ascultat *Mozaicul* într-o formaţie piculină, clarinet, trombon, vioară, violă, violoncel, pian, fagot: armonia şi contrapunctul rămîneau vizibile indiferent de fantezia soliştilor, timbrele instrumentelor se întregeau în „serii" de culori; şi nu se puteau percepe rupturi ale unităţii, deşi contraste existau la toate nivelele. De la aerul pastoral — contemplativ la expresia dramatică, fluxul muzical păstra aceeaşi gravitate. S-ar putea vorbi la Ulpiu Vlad despre o gramatică generativă a unui limbaj complex, întemeiată pe citirea instrumentală care participă la însăşi scrierea operei.

Muzicalizarea zgomotului. În categoria muzicii concrete a versului, printre cei care cred în muzicalizarea zgomotului, în întoarcerea la improvizație, se numără și Ioana Crăciunescu. Precum Luigi Russolo, născocitorul *Artei zgomotelor*, ea pare să creadă că sunetul muzical e de fapt prea restrîns, că prea puține sînt timbrele acestuia. Poate să explorînd, cucerind zgomotele, organizîndu-le, supunîndu-le rațiunii, umanizîndu-le, poate astfel să se topească „iarna clinică" a poeziei! Pînă la asurzire trebuiesc ascultate, încercate zgomotele realului: „Strada, orașul, pămîntul nu mai pot vîntura / mirosul greu de hălci suspendate, sufletul meu. / Îngeri greoi atîrnă de streșini / nimic nu mai numește în preajmă un lucru „prima oară". / O pasăre nebună clocește sub aripi de sticlă / oul în care stăm ghemuiți. Și nu vrem să privim / în afară. / Sap gheața în jurul casei și încerc să fac focul cu ea. / Un hîrîit de animal mă învață să răsuflu zgomotos, / pînă la asurzire" *(Pînă la asurzire)*. Oul din care se naște sinele crapă cu sunete de sticlă spartă, de gheață sfărîmată, cu țipete scurte, cu scrîșnete de cuțit: „Spintecați de stiletul strălucitor al zilei, / adormim cu greu, cuibăriți unul într-altul / ca miile de ouă portocalii adunate / în burta unui mare fluture de noapte. / Pentru o gură de somn cu țipete scurte / tot ce-am răbdat pînă acum e prea mult!" *(18 h, 24' 29" iulie, iulie, iulie)*. „Dormeam cu genunchii la gură, într-un melc văruit / (melcul meu văruit eram chiar eu ghemuită în burta mea, / dormind). Ce trîmbițași, ce prea zeloși ai sorții / m-au trezit! Mașini devastatoare chipuri de învingători / în aer învîrtind" *(Devastatoare mașini)*. Melcul — trîmbiță, oul din care se naște sinele, e o metaforă perfectă a sintezei artelor; dar e vorba de o „artă plastică în mișcare" (melcul se derulează), trezită la viață de sunete (zgomote) devastatoare: o modernă liră a lui Orfeu, dînd viață chipurilor, obiectelor! Melcul se desfășoară lent, trîmbița sună brusc și ascuțit; extraordinară contradicție între ochi și auz, cel de-al doilea îngăduindu-și ceea ce primul nu-și poate permite. Realul și irealul se maschează, se justifică reciproc.

E, parcă, un vis dirijat. *Iarna clinică*[1] se vrea în întregime o suită de imagini dure, reale (totuși o realitate aparentă, o creație a imaginarului, o filtrare a universului obiectiv) care sînt însă „subminate" de o muzică pe care o ascultăm inconștient și care acționează subteran asupra afectivității cititorului. Tehnica Ioanei Crăciunescu pare întru totul cinematografică: fotografiile în mișcare care s-ar spune că sînt obiective, nu sînt, iar muzica versului întărește acel subiectivism — adăugînd o a treia dimensiune, interioritatea (ceea ce Edgar Morin numea „prezența afectivă în mișcare"). „Îmi închipui: ceea ce vreau să cred este mai puternic decît adevărul. / Adevărul lunecă bietul de el / bolnav de alunecări /. Cît dispreț i-a trebuit minții să-mi născocească un astfel / de trup! Gravidă cu toți morții pe care i-am iubit / las mîinile tale să-mi fie moașe / Ele vor scoate din pîntecul meu ca dintr-o cameră / întunecată, în baia zincată a dimineții, sinistre fotografii" *(Bolnav de alunecări)*. Cuvintele intră în criză pentru că „oameni și obiecte în care aglomerăm timp / sentimente, obsesii, erori de sentimente, / senzații cu forme convinse de certitudini / trișează, mereu trișează". Sub „hamuri și bice" poemul se naște „diform", dar muzica lui interioară îl salvează: „Cortina de lumină se lasă. Neliniștind prin prospețime, tulburătoare căldură, / o nouă inocență aruncă privire uimite / dezastrului. „Dar dacă se poate construi din risipă / miezul din nou? Dar dacă totul se poate realcătui?" *(Boala risipirii)*. Oricum poezia (sau această artă complexă pe care Ioana Crăciunescu o numește poezie) „înseamnă mai mult decît iubirea! / Ea dăinuie mai mult", așa că „boala risipirii, chiar dacă se referă la iubire, poate fi considerată și o artă poetică.

Arta poetică datorată unei experiențe muzicale rămîne însă mai cu seamă *Școala de balet*: „Cu grijă șterge mereu picăturile de sînge / de pe capacul negru al pianului. / Se așează pe taburet. / Deschide la întîm-

[1] Ioana Crăciunescu, *Iarna clinică*, ed. Cartea Românească, 1983.

plare partitura cu imagini / din viaţa ei viitoare. Solfegii simple. Transparente arpegii. / Fugi vineţii de pe alte planete. / Şi totuşi nu ştie să cînte. Îşi smulge degetele speriate / de pe clapele negre. / Vrea mereu să salveze / porumbeii cei albi adormiţi între scînduri, clapele negre. /. Exersează abia cu două degete dar poate să compună / o armonie nouă, ciudată, frumoasă". Armonii noi, ciudate, extrase dintr-un pian... „preparat" (cu picături de sînge), din chiar fiinţa poetului — care încearcă mereu să salveze ceva. Să salveze fiinţa din acele „frigorifere duduind, în care, vite frăgezite de istorie, / sîntem transportaţi spre secolul următor", de vuietul imaginilor sonore, „perdele care se sparg, ape reci lovind trupul inert al dimineţii" *(Trezire, lavă cenuşie)*; să salveze amintirile de marşul evenimentelor, salve de tun" — *Timpul probabil)*, să salveze „vitele frăgezite de istorie" de măcelarii înfăşuraţi în melancolii, cu degete tremurînd emoţionate „pe un arcuş cu tăiş de cuţit" *(Alte întrebări)* să salveze măruntaiele aurite ale ceasurilor de grohotişurile pe care s-ar putea sparge — cu „potcoave de-ntuneric, scuturi". *(Risipă de zile ca mercurul cel viu)*, să salveze marile hotărîri de amînare, marile pofte de domesticire, zborul poemului — de mersul pe pămînt...

Ca în filmele mute, ilustrate cu fragmente din uverturi sau simfonii celebre, aceeaşi imagine poate însemna joc sau moarte (depinde de muzică). Iată, de pildă, mai multe ipostaze ale *călătoriei* (sfera globului pămîntesc, sfera pîntecelui, sfera pepenelui verde) sonorizate diferit: „Oamenii care au călătorit pe mare / au ţipat fericiţi întrezărind la orizont uscatul! / (Mestecam un soi de aluat din cartofi şi roteam un deget unsuros globul pămîntesc) / Valuri de căldură de la Ecuator îmi înlănţuiau / pîntecele / Preotul satului venise de la cîmp şi-mi aruncase peste / gard / ceva pepeni verzi şi cîteva foi de muzică pentru orgă! / Aşa mi-am spus: / cei care la jumătatea vieţii în chiar clipa naşterii lor / se privesc în oglindă / iau totul de la capăt" *(Aşa mi-am spus)*. La fel, florile scuturate ale trandafirului japonez pot să însemne preaplinul miresmelor vieţii sau moartea *(Trandafirul japonez)* — după

cum blîndeţea uitării *(„cîmp înflorit cu flori de bumbac")* poate fi patul aurit al dragostei sau „puf de găină-necată, coşciug scump" *(14 h, 2 iulie)*.

Leitmotivele zbaterii („imaginile care mi-au rămas înfipte în retină / zbătîndu-mă între ele ca într-un lanţ de prins vrăvii"), ale îndoielii, greşelii („gustăm din îndoiala timpului trecut"), ale eşecului, şovăielii („încearcă să-ţi suporţi eşecul") / în şovăiala cărnii a izbucnit primăvara") ale uitării, confuziei („convoaie de confuzii tîrîndu-şi în noi / incerte averi) produc o ţesătură de semnificaţii, o muzică menită să „acopere zgomotele infernului". Zgomotele realităţii (chiar filtrate) în luptă cu ale conştiinţei. Încît poemul să fie un vizor diafan, prin care „tu cel dinăuntru" să te pîndeşti „pe tine cel dinafară" întrebîndu-te mereu „cine eşti, cine creşte şi se desăvîrşeşte în tine".

Orfismul improvizatoric. Privind prin acelaşi „vizor diafan", Iancu Dumitrescu încearcă să restaureze încrederea în puterea orfic-incantatorie a muzicii, în posibilitatea creatorului modern de a reface drumul sunetului, care „a locuit cîndva în preajma zeilor", cunoscînd adevărul. Deşi „prăbuşite" în lumea sensibilă, sunetele îşi pot reaminti forţa lor primară, starea prenatală, pre-fizică, dinaintea dez-văluirii (dacă adevărul, în urma analizei etimologice heideggeriene, *a-letheia*, e îndeobşte considerat dez-văluire, non-ascundere). E vorba deci de cercetarea sunetului autentic, de descoperirea naturalităţii fenomenului muzical, înlăturînd ideea de confecţionare, de prefabricate sonore, încercînd o repersonalizare a actului componistic. Pornind de la magia enesciană din *Impresii de copilărie* şi *Sonata a III-a*, pe linia armonicelor naturale — zbor spre ethosul folcloric — Iancu Dumitrescu preia cercetarea posibilităţii de includere „a unui ocean într-un sunet". Face însă această cercetare admiţînd hazardul. Acel sunet continuu, explorat devine o columnă infinită, un proces transformaţional ce ambiţionează irepetabilitatea elementelor, e, după cum spune autorul, „su-

pus unei priviri la microscop, descoperind în el, ca într-un lac cristalin, nuanțe, reflexe armonice, raze, o existență micronică, o lume «sublarvară» a sunetului, cu tot felul de registre, armonice, asperități și netezimi — fenomene acustice limită aflate între spațiul vast dintre sunet și zgomot" (necesitînd din partea interpretului, aș adăuga eu, o tehnică excelentă, precum și condiții de imprimare deosebite, dacă e vorba ca „naturalitatea cosmică a sunetului" să fie într-adevăr revelată).

În *Movemur II — V* sînt folosite armonice de doină, ethnofonii care ar putea comprima o „sumă a doinelor", așa cum Brăiloiu vorbea cîndva de o „sumă" a Miorițelor, care ar da adevărata imagine mioritică. Flageoletele evocă straturile de ecou, de pătrundere spre sunetul enigmatic, ascuns; dar tot flageoletele evocă instrumentele de suflat și schimbă atmosfera serafică a instrumentelor de coarde (dacă ar fi să-i dăm crezare lui Reinhold Hammerstein[1], suflătorii de percuționiștii ar cînta pe „instrumente ale diavolului", demonice datorită respirației și, în cazul tobelor și timpanelor, datorită materialului folosit — piei de animal; în timp ce cordarii ar avea șansa uneltelor angelice). Flageoletele nu creează deci numai impresia de ecou, transparență revelatorie, ci au și duritatea „demonică" a cunoașterii, fiind cu totul altceva decît semne de suavitate.

Ca și *Movemur*, ca și *Movemur et sumus* (pentru vioară, violă, violoncel, contrabas), ca și *Perspective la Movemur* (cvartet de coarde ca și *A doua Moira* (pentru instrumente tradiționale, instrumente de suflat, corzi, percuție și bandă de magnetofon) ori *Ursa Mare* (pentru trombon și sunete diagonale de percuție), ca și *Alia Cantaori, Orfice* (pentru artizanale și instrumente), *Oroscopo* (pentru pian preparat și clarinet), *Panta Rhei* (pentru 1—4 contrabași preparați), la fel și *Medium II* e conceput în sensul muzicilor ancestral-intuitive. Contrabasul, care conține întreg sistemul acustic al corzilor întinse, e, după Iancu Dumitrescu, un me-

[1] Reinhold Hammerstein, *Diabolus in musica*, Bern und München 1974.

diu ideal pentru sonoritățile orfice. Dificultatea tehnică a partiturii sugerează interpretului că muzica e o tehnică de meditație în care se progresează mereu; o materie care depășește sonorul. A nu fi condiționat de spațiu și timp a realiza acel „etern — prezent" în care se șterg obișnuitele condiții ale conștiinței, iată o ambiție pe care o poate realiza în fond și muzica clasică, dacă e văzută printr-o prismă aparte. Nu evidențierea contrastelor, nu căutarea dialecticii clasice a discursului muzical, ci fața destinsă, hipnotică (pe care o poate da și interpretarea) — magia jocului în sine. Iancu Dumitrescu propune nu „confecționarea" muzicii — din citate, colaje, prefabricate etc. (care reflectă de fapt *istorismul* muzicii contemporane, ruperea în bucăți a „conștiinței" muzicale — prefabricatele sugerînd o bază *idiomatică* și structurală principial diferită), ci redescoperirea naturalității fenomenului muzical, dialogul (înfrumusețat) cu mediul.

În *Cogito* (pentru doi contrabași, pian preparat, gong giavanese, cristale și obiecte metalice) această unitate a conștiinței (starea de grație pe care a pierdut-o Orfeu îndoindu-se că e urmat de Euridice: îndoiala, *endoiasmos*, care derivă din *en* și *dyo*, „în" și „*doi*", fiind divizarea lumii ideilor) e subliniată de aceeași explorare a valențelor unui sunet. Semnul pitagoreic e reluat de la bază, sunetul re-făcut de la nivelul corzii libere, de la nivelul componentelor armonicelor. Iancu Dumitrescu explorează posibilitățile variației timbrelor, adaptează instrumente clasice (pianul primește „prelungiri" de corzi, pe care se cîntă cu arcușul sau se produc, într-un fel de pizzicatto", „noduri" care aduc a toacă; contrabașii au corzile complet dezacordate; gongul giavenese a ușor atins, nicidecum lovit, cu o bucată de plastic etc.). Limbajul inedit e în același timp natural: folosirea într-o manieră insolită a instrumentelor clasice fiind, după autor, „o prelungire directă a gîndului sensibilității, imaginației", o prelungire a mîinii interpretului „care, ca și glasul, nu poate fi trădată în nici o inflexiune". Imaginația „naturistă" a lui Iancu Dumitrescu nu ocolește, alături de instrumentele clasice preparate, nici alte surse sonore, precum bu-

cățile de metal, foliile selectate după un „model auditiv" dinainte stabilit, lamele metalice al căror efect pare misterios, bucățile de cristal dure și „iernatice". Se încearcă un dialog între sunetul natural, cel clasic — instrumental, cel de tip electronic (dar nu descoperit cu sintetizatorul și nici în laboratorul electronic), experiența fiind însă nu numai coloristică. Poetica tăcerii ca tensiune, anticipare — participă alături de un rumorism nemașinist la crearea stării de unitate a conștiinței. *Multiple I—III* (pentru percuție) reprezintă și versantul ritmic al teoriei funcției cifrelor, dar nu ritmurile seduc în general acest spirit preocupat de tainele lui Orfeu.

Recurs la armonicele naturale

> *„Spectrul lumii sonore îl constituie seria armonicelor naturale sau superioare. Un sunet executat instrumental sau cîntat, poartă asupra sa o serie mai mare sau mai mică de armonice abia perceptibile. Ordinea lor de succesiune nu este arbitrară, ci supusă unei legi severe, la fel de intangibilă ca și aceea privind succesiunea culorilor curcubeului. Din punct de vedere teoretic această serie se continuă, dinspre acut, la infinit ; în mod practic însă... apare doar un număr restrîns de armonice spre a susține sunetul. Și este bine așa, căci un sunet care ar purta în circă toate armonicele perceptibile și-ar pierde caracterul și s-ar înăbuși. Un astfel de sunet suprasaturat ne este sugerat de clopotele greșit construite, cu mulțimea lor de armonice prea pregnante. Este mai degrabă o neorînduială de sunete și ca atare ceva aproape de neutilizat în muzică".*
>
> PAUL HINDEMITH [1]

O preocupare de ultimă oră pentru compozitori este valorificarea armonicelor — care reprezintă de fapt sensurile interne ale sunetelor, psihologia lor (fiecărui colorit sonor corespunzîndu-i o altă asociere de armo-

[1] Paul Hindemith, *Inițiere în compoziție, ed. cit.* p. 26—27.

C-da 5737 coala 9

nice). Printre ele, de pildă, trisonul în poziție largă, important precum culorile primare în pictură sau cele trei dimensiuni în arhitectură. Mirajul acestei naturalități redescoperită constituie, poate, o nouă gramatică obiectivă în luptă cu „atomizarea" muzicii. „Reiterarea unor recursuri la naturalitatea sunetului, la proprietățile acustice ale acestuia sau la surse sonore inedite de natură electroacustică, sub forma de *tape music* ori *live electronic*, constituie, poate, semnul premonitoriu pentru conturarea unui nou spirit muzical colectiv al epocii"[1]. Cum majoritatea compozitorilor se interesează astăzi de soluția armonicelor, nu e lipsit de interes să precizăm că „profetul" ei teoretic a fost la noi încă din 1965 Corneliu Cezar și că primele compoziții care o utilizează se datorează lui Octavian Nemescu (*Iluminații* pentru orchestră, 1967, *Concentric* 1969) și lui Corneliu Cezar (*Aum*, 1968) — în timp ce, în mod independent, primii compozitori recurgeau la acest procedeu în America (La Monte Young) și Europa (Stockhausen, cu *Stimmung)* prin 1967—1968 : în plin serialism. A recurge la naturalitatea internă a sunetului părea atunci un lucru de neînchipuit; nevoia de simplitate și esențializare, însă, a făcut ca astăzi cei mai mulți tineri să se intereseze de lumea armonicelor naturale.

Considerînd că, în poezie, cuvintele au o anumită rezonanță a sensurilor (dar și a structurii fonetice) care constituie „misterul", „magia" unei poezii de neuitat, a unei opere lirice perfect închegate, considerînd că „reverberațiile" figurilor de stil au o anumită amplitudine, un anumit ambitus ale cărui „puncte de greutate" poetul le intuiește dar, uneori, le mai și calculează, n-ar fi poate numai o metaforă dacă am vedea în „spectrul" rezonanțelor (psihologice, fonetice, etc.) ale cuvintelor un șir de armonice naturale. Poate că antonimele reprezintă cvinta, sinonimele — octava unui cuvînt. Poate că, urechea fiind o „sită miraculoasă"

[1] Liviu Dănceanu, *O generație de compozitori*, „*Ateneu*" nr. 5, 1984.

care cerne pe categorii și sortimente dimensionale cele receptate, ea percepe și raporturile armonice dintre cuvinte — fiindcă, așa cum relațiile numerice notînd raporturile dintre sunete au echivalențe cu toate celelalte aspectele existenței (inclusiv cu astronomia, raporturile dintre planete fiind comparate încă de Kepler cu intervalele muzicale), e de presupus că și între „distanțele planetare" dintre cuvinte și raporturile intervalelor muzicale exprimate matematic trebuie să existe o mare asemănare.

ARMONICELE NATURALE ALE SUNETULUI

Armonicele, „platouri" sonore. Astfel, în dorința de a descoperi fața nevăzută a sunetului, posibilele sale măști timbrale, posibilele aliaje între timbrul instrumental și cel electronic, posibilele evantaie ale armonicelor naturale, Călin Ioachimescu explorează posibilitățile muzicii de a fi un „agent de legătură" între micro și macro-cosmos, de a-și recîștiga forța primară. Dacă în *Tempo 80* explorarea se îndrepta către transformările ritmice, începînd cu *Oratio I* (și mai ales *Oratio II)* preocupările investighează fluctuațiile timbrale, spectrele unor sunete fundamentale, aria rotirii armonicelor în jurul propriei lor surse.

În fond, între *Tempo 80* și *Oratio I* schimbarea de viziune e numai aparentă. Prima lucrare, un fluviu de ritmuri păgîne culminînd abia vizibil pe septime micșorate sau în „avertismente" de secunde mărite, este o gravă meditație asupra timpului (obiectiv, independent de voința noastră) și a trăirii lui subiective (dată de coordonata măsurabilă, pătrimea — Metronom 80). Pulsațiile de la lent la foarte rapid, prin diviziunea valorilor, operațiile cu „mulțimi de sunete" (un mod cu șase transpoziții) mergînd de la transparență fluidă la maximă duritate, se topesc într-o țesătură tensionată,

marcată de „lovituri" asupra materei fluviului sonor (clopote) și, deopotrivă, asupra conștiinței ascultătorului.

Îndreptarea atenției spre melodie în *Oratio I* se petrece sub aceleași auspicii ale transformării. Melodia e pulverizată, ca element arhetipal, în toate registrele instrumentelor, întoarcerea la elemente se efectuează prin sublinierea elementului repetabil în variabilă. Un strat repetitiv continuu se asociază stratului independent, grupîndu-se pe trei fundamentale (si bemol, fa, mi bemol). Fluiditatea e asigurată de banda magnetică (preînregistrări de folclor, întrețeseri de fluier, caval, cimpoi, tulnic, din a căror magmă instrumentele extrag elemente esențializate, de figurație). Elementele repetitive obsedante, melodice și ritmice, evocă formulele orațiilor românești, însă tratarea lor e atît de concentrată încît se fixează numai esențialul, în detrimentul „anecdoticului". Ni se propune recuperarea, prin interiorul unui limbaj imobil, a însăși mișcării, a timpului vieții.

Fascinat de armonice, de spectrele acestora „pe care le supune unor riguroase tratamente de temperizare avînd însă în vedere situarea fiecărui armonic în imediata vecinătate a valorii sale absolute", cum bine îi definește scriitura colegul său Liviu Dănceanu într-un profil[1], Călin Ioachimescu se alătură celor ce studiază transformarea în cadrul aceluiași obiect sonor. Preocupat în *Oratio II* de spectrele a cinci fundamentale, a căror alegere și punere în valoare are loc după principiul primei funcții din spectru, „lucrarea evidențiază trei surse sonore subiacente unui angrenaj imaginat de compozitor, capabil să împlinească, prin contiguitate, prin repartizarea în timp și spațiu, identitatea dintre scop și mijloace : banda magnetică (nelipsită din ultimele lucrări), o sursă instrumentală tradițională la care se adaugă un demers mnemonic, concretizat prin preluarea, de asemenea, pe bandă a structurilor emise de instrumente și reinjectarea lor la un anumit interval de timp, fapt ce conferă noi dimensiuni ideii de stretto".

[1] Liviu Dănceanu, *art. cit.*, *„Ateneu"* nr. 5, 1984.

Ca și *Descîntec* și *Hierofonii*, jocul dintre timbrul natural și cel electronic pe care îl evidențiază ciclul *Oratio* e în fond o oscilare între gîndirea magică a inconștientului și gîndirea conștientă extrem de sensibilă la aspectele realității, între coerența sonoră intrinsecă și ordinea mai mare în care orice sunet e încrustat. În *Hierofonii* însă, intrarea în profunzimea sunetului, traversarea celor cinci spectre sonore (armonicele tratate la rîndul lor ca niște fundamentale) — produc o mai accentuată hieratizare a sunetului, devenit „platou care iradiază", după cum își numește ținta însuși compozitorul. Radiografiile sonore multiplicînd alternanța tensiune — relaxare, deal — vale, demonstrează că acțiunea timpului — inexorabilă — e vizibilă nu numai în marile construcții, ci și în microstructuri.

Principiul arheului. Principalul accent în opera lui Liviu Dănceanu pare a fi cel datorat principiului *arheului*, termen introdus de autor în muzică în urma serioaselor lecturi de filosofie medievală, dar și de poezie modernă. Evoluția de la atitudinea structuralistă vizibă într-o lucrare de început, *Rocada lui Ianus* (structuralism în ordonarea, formalizarea spațială și temporală a sunetelor, vizibil în maxima esențializare a parametrilor sonori, în transferul semnificațiilor între cele două sensuri în care e exploatată claviatura pianului, în atmosfera globală amintind de Ligety și școala poloneză), precum și de la preocuparea pentru investigarea unor timbre speciale *(Sonata pentru fagot*, sinteză între genul și forma de sonată, în care cele patru secțiuni — expoziția, lied-ul, rondo-ul, tema cu variațiuni asimilabilă cu o adevărată repriză — sugerează atît cantitativ cît și ca alcătuire internă genul și forma unei sonate clasice), ori de la interesul pentru teatrul instrumental *(Alegorie* pentru septet de suflători, care propune prelungirea muzicii în gest) — la etapa principiului de compoziție a *arheului*, echivalează cu o întoarcere la intuiție, la părăsirea abstracțiunii excesive în favoarea căutării unei ordini arhetipale : dar e vorba de „no-

durile și semnele" anatomiei sunetului, de investigarea evantaiului de armonice, în cea mai modernă manieră.

Dacă pentru Paracelsus *archaeus* definea puterea formativă a naturii, aceea care împarte elementele și le formează în părți organice, principiu care conține esența vieții și caracterul oricărui lucru — precum lumina astrală, memorie a macro — și microcosmosului, precum aura — mediu al transmiterii gîndului, la fel pentru Liviu Dănceanu sunetul e un „vehicol" al substanței vieții, un receptacol pentru *magisterium*, virtutea substanței vindecătoare, o aură nervoasă din care celelalte sunete se desfășoară ca o emanație, o separare. *Archaeus* este treapta superioară corpului elementar, *mumia*, forța vitală, aceea care permite compozitorului să „transfere" posibilitățile sonore (așa cum magul nu creează nici trandafiri nici zăpadă în anotimpuri în care ele nu există, ci le „transferă" de unde ele deja s-au ivit). În viziunea lui Constantin Noica, *archaeus* e „o structură sau un pachet de posibilități structurate" (ceea ce Liviu Dănceanu demonstrează în secțiunea B a lucrării *Archaeus* pentru vioară și bandă magnetică) „care stau să treacă în sînul realității, dacă aceasta oferă condiții favorabile realizării lui" (secțiunea A). „Iar ceea ce merită să fie subliniat este tăria lui de a fi într-un anumit fel și numai așa" (secțiunea C). Misterul benzii magnetice se datorează în bună parte textului extras din narațiunea cu același titlu de Eminescu (manuscrisele 2269, 2268, 2267) : „...Și-apoi să uităm că hîrtia chiar era de nevoie numai ca să fixeze pe Archaeus. Dacă iei manuscriptul, oare el nu există ? Ba da. Ce era el ? Un nimic, o posibilitate... putea să rămîie mii de ani într-un saltar și corpul lui de hîrtie să putrezească, tu însuți puteai să nu te naști, să fii din numărul celora ce n-au fost niciodată... ei bine, totuși existența era posibilă pentru că este. Ar fi existat ca o idee, ca o idee, ca o comedie... al cărei manuscript s-a pierdut și despre care nimeni nimic nu mai știe, deși a existat, ba există în creierul naturei. Prin urmare ai fost, ești, vei fi întotdeauna". Semnul de întrebare al ființării revine în acordurile din a_2, în care compozitorul preferă ca pedalele să fie figurate cu elemente din spectrele

armonicelor naturale ale frecvențelor notate în partitură (permițînd utilizarea diverselor procedee electroacustice : ringmodulări, pedale de phasing, filtrări etc.). În spiritul aceleiași idei, cele 29 de structuri *b* pot fi executate în orice ordine, după cum ritmurile, acordurile, contrastele secțiunii C par un răspuns la întrebările formulate.

Din aceeași etapă a *arheului* fac parte poemul choral *În memoria lui Lucian Blaga* (în care posibilitățile de interschimbare ale secțiunilor I_1, I_2, I_3...I_{16} amintesc lipsa de structură, haosul materiei neorganizate de *archaeus*, forma hiperdeschisă și atemporală ce va fi articulată abia în secțiunea a doua „în formă închisă, ermetică, guvernată de legile unui pătrat magic", precum piramida înălțată dintr-un morman de bazalt), poemul pentru orchestră *Angulus ridet* (cu aceeași problemă a existenței „esențiale" pornind de la existența „accidentală", cu aceeași posibilitate de varietate a fragmentelor în primele două părți — lăsată latitudinii dirijorului — și răspunsul articulat în ultima secțiune), precum și trio-ul pentru oboi, clarinet și fagot *Ossia*, în care cele trei instrumente propun variante ale aceleiași entități, sincronizînd pauze, unisonuri, monodia, omofonia, polifonia, heterofonia, dar lăsînd nedeterminată ordinea executării structurilor (în secțiunea a treia, în care apare ordonator principal arheul).

După o încercare de anulare a necesității devenirii prin eliminarea existenței semitonului în poemul pentru voce gravă și pian *Către pace*, pe versuri de Nichita Stănescu (o muzică aproape imponderabilă, de pace interioară, pe care anhemitonicul o apropie de piesajele statice ale miniaturilor orientale și contrastele puternice de nuanțe par a avea doar rolul de ramă, de încadrament, fără a aduce tulburare și dramă), preocupările mai recente ale lui Liviu Dănceanu s-au îndreptat către posibilitățile muzicilor *quasi :* pendularea între entitate și forma ei alterată, între tipurile fundamentale care există (fugato, contrapunct, părți de concert, orhestrație etc.) dar se petrec altfel — și „aparență". Este de fapt vorba de aceeași relație între unu și multiplu care revine absedant în creația promoției

'80 (poeţi şi compozitori). *Quasifuga* pentru chitară, în care e aproximat principiul subiectului şi răspunsului, al contrasubiectului, într-o „baie" de armonice naturale (ale lui *mi* şi *si*), dar chitara foloseşte corzi metalice, alt acordaj şi recurge la obiecte inedite pentru alte sonorităţi; *Quasiconcerto* pentru clarinet (forma tradiţională de concert văzută în altă perspectivă); *Quasi-simfonia* în care cele patru părţi „se micşorează" pe verticală, ca într-o implozie (se ajunge la o celulă de cîteva secunde care devine muzică repetitivă, a cărei durată e oprită de soneria unui ceas, sugerînd un nou ciclu vital, moartea mineral-sonoră din care poate începe altceva); *Quasiricercare*, în care structura fundamentală de ricercar e un pretext de expunere a noilor relaţii solist-orchestră, a încercărilor de integrare, de tangenţă dintre unu şi multiplu. În fond, tot o demonstraţie că materia (şi cea sonoră), în orice formă e doar un efluviu al aceleiaşi fîntîni, că sunetul e o substanţă primordială între ei cărui atomi puterea de atracţie se poate schimba, fără ca *ens primum* — începutul, cauza — să se piardă.

Armonicele ca amintire. Preocupată în special de culoare, nuanţă, varietate timbrală, Doina Rotaru Nemţeanu alcătuieşte, verifică, distruge şi rezideşte planuri sonore, ambiţia ei este să aibă un aer spontan — improvizatoric pornind de la riguroase construcţii, să transforme celule modale, să încerce o dezvoltare continuă, o devenire nu numai de suprafaţă a anatomiei sunetului. Fără teamă de eclipse, îngreunări, chiar preţiozităţi, o astfel de muzică învăluie cele mai concrete elemente într-un halou evocator, atenuînd micile zguduiri provocate imaginaţiei, acumulînd cascade de „clopote" (blocuri statice de sunete care se află în acelaşi timp în mişcare), alternînd lentorile sinuoase cu momente de avertizare — în aşa fel încît în această luptă static/dinamic, allegro-ul ajunge să însemne de pildă, nu vioiciune, ci să prevestească iminenţa unui moment acut dramatic, terifiant aproape.

Punctul de plecare este de obicei o celulă modală care reapare în diferite ipostaze. În *Cello — Sonata*, o celulă iniţială de cinci sunete este supusă tehnicii de sonată clasică, contrastului static/dinamic şi dezvoltării continue. Cvartetul *Policromie* propune trei planuri: un plan de „blocuri sonore" în mişcare, o textură de melisme, unisonuri, răsfrîngeri de pizzicatte şi note lungi, ţinute, peste pasta de flageolete din acut. Un nou moment de „blocuri sonore", dar nu statice, ci asemenea unui puls, foarte scurte, produc adevărate focuri de artificii (contrapunctic, suprapunere de melisme cu pedale) care în final se prelungesc în mai sus-amintitele „clopote".

Muzica de cameră este într-adevăr cea mai indicată pentru experienţele coloristice — despre care Doina Rotaru Nemţeanu crede că, numai ele, mai pot aduce în muzica actuală idei originale. Cvintetul *Cumpăna luminii* pentru *Musica Nova* desface evantaie sonore, o dezvoltare în scoică, mari deschideri pornind de la unisonul variat timbral şi ajungînd la spaţiul de şapte octave. Heterofonia, melismele în jurul sunetului *mi*, apoi mişcarea continuă 1) pe un ritm, 2) pe un timbru, 3) pe o nuanţă, aduc o creştere pe toate planurile, în cele din urmă nu cu un punct culminant, ci o rarefiere. Aerul arhaic al solo-ului de clarinet cu percuţie se prelungeşte în flageolete la corzi: *jocul de armonice* din final este tocmai ceea ce ne *reaminteşte* întreaga piesă.

Acelaşi aer arhaic, invadat de melisme — care într-adevăr sugerează foarte bine ethos-ul românesc modal — poate fi regăsit în *Noaptea Sînzienelor*, pentru clarinet şi bandă, banda avînd aici rolul memoriei şi redînd în secţiunea a III-a momente din prima parte, în contrapunct cu clarinetul. Stranie şi în acelaşi timp cristalină, piesa pentru pian *Răscrucea Magilor* propune fiecărui sunet o altă culoare: efecte de instrumente de coarde prin atingere a corzilor pianului (e sugerată harpa dar şi orga electronică, uneori), paste sonore, irizări, creează halouri de sunete care se rotesc, se desfac şi se adună asemenea ceţurilor într-un spaţiu ondulat. Piesa *Crisalide* subliniază aerul astral-vestitor

pe care îl dau aceste melisme și variația continuă a unor note lungi, doinite; permutările de sunete, transformările substanței generatoare se petrec precum în *Cello-Sonata* sau în *Cumpăna luminii*.

Lucrările pentru orchestră ale Doinei Rotaru Nemțeanu se referă în egală măsură la alchimia culorii și la arhitectura planurilor, avînd însă o mai pronunțată logică a înlănțuirilor, o mai bună retorică. Cantatele *Împlinire* și *Pămînt de lumină*, pe versuri de Cezar Baltag, piesele *Imagini* și *Rezonanțe*, precum și *Concertul pentru orchestre de coarde* nu părăsesc tehnica amănuntului, îngăduindu-și totuși în același timp mai mari acolade, mai largi respirații atilistice, un aer de invocație pe care, probabil, amplitudinea orchestrală îl favorizează.

Anatomia sunetului. Pentru Fred Popovici fiecare din lucrările sale trebuie să însemne un prag depășit: înaintarea nu suportă repetiție. Ținta pe care și-o propune fiind odată atinsă, nerăbdarea sa de a trece mai departe devine evidentă. Astfel, după cele cîteva temeinic-tradiționale lucrări din studenție, de la care tehnica sa n-a avut decît de cîștigat *(Simfonietta* pentru orchestră, o sonată pentru pian și trei piese pentru cvartet de coarde), după aprofundarea muzicii serial-modale, pragul pe care și l-a propus a fost transformaționalismul sonor — transformările dintr-o stare în alta, dintr-o structură în alta, dintr-un obiect în altul. Momentul — depășit la rîndul său — l-a dus către mișcarea în interiorul aceluiași obiect sonor: cea mai recentă lucrare a lui Fred Popovici se numește *Introducerea în anatomia sunetului* și studiază posibilele stări de intensitate, timbru, ritm etc. la care poate fi adus un singur sunet (așa cum apa curge aceeași dar mereu alta). Echilibrul, depresiunea sau expansivitatea unui singur sunet; dilatarea secundei, a lumii care ne scapă. Fiind de fapt tot un tip de transformare — reducere la esența ideii de transformare — s-ar putea spune

că schimbarea de optică nu e decît evoluție, pragurile depășite nu sînt decît momente ale unui program de regăsire a forței sonore primare (cercetarea acusticii naturale, captarea vibrațiilor ascunse, atingerea unei muzici obiective și universale).

Înainte de cercetarea anatomiei sunetului, anatomia studiată a fost aceea a sintagmelor muzicale. *Melos I* pentru vioară solo, structurînd matematic sonoritățile, ocolind supraîncărcările ritmice, *Melos II* pentru cvartet de coarde și *Melos II 1/2* pentru cvintet de suflători, preced avalanșa de transformări sintactice din *Melos III*, lucrare pe care autorul o socotește un moment hotărîtor în evoluția sa. Preocupat de relațiile între evenimentele neinfluențate de curgerea timpului și cele supuse devenirii, de raportul static/dinamic, de secretele heterofoniei, Fred Popovici își propune să „suspende" timpul cu ajutorul a două evenimente sonore derulate în sens invers. Între cele două secțiuni — „intrarea treptată în timp" și drumul parcurs în sens invers — o respirație situată în „secțiunea de aur" iradiază liniște și în același timp tensiune. Valuri tot mai largi (de la „puncte" rare, subliniate la violoncel *con legno battuto*, la texturi tot mai dese, mai agitate, transformate, multiplicate) se adună într-un centru static, un unison al orchestrei (măsura 31) — după care aglomerarea de evenimente sonore se limpezește din nou în partea a II-a. Momentele par reluate întocmai — cale întoarsă prin „șoapte" de note lungi suprapuse, „punctări" din ce în ce mai rare etc. — dar momentul al doilea nu e tocmai identic, după cum și anotimpul care revine e totdeauna altul; primăvara de anul acesta e mai „erodată" decît primăvara de anul trecut...

Uimitoare este, pentru cine vede partitura la *Melos III*, elaborarea fiecărui amănunt, notarea cu maximă exactitate a microtransformărilor: o plasă, o rețea inexorabilă din care „nu deraiază nici o-ntîmplare" — o hartă cu granița dintre nemișcare și devenire notată în cele mai mici meandre.

Avînd o construcție similară, dar mult mai vădită, mai clară de la prima vedere, piesa *Concentric* pentru

pian asamblează serii de sunete (cîntate în forte pe un fond sonor incert, o zgură din care se degajă nobilul metal după răbdătoare prefaceri); din petale de culoare se adună în centru o sclipitor-spirituală temă cvasi-folclorică, urmată de un moment velocissim de tehnică, din nou de temă — şi pulverizarea ei (aşa cum creatorul extrage o temă din haos, prin propria sa voinţă o poate distruge). În *Secvenţe* pentru ansamblu de coarde, şi *Arcuiri* pentru orchestră sînt aplicate elemente de tipologie (matematică) şi lingvistică (gramatici generative), cercetate fiind intersecţiile de suprafeţe sonore statice şi în mişcare. Momente de învolburări (formule ritmice agitate, sextolete, decomolete, sublinieri şi punctări *con legno battuto, pizzicatto, arco jetté)* alternează cu planuri statice, aeriene, flautate datorită glissandelor şi cîntatului pe tastieră, avînd un aer fantomatic (mereu în luptă cu „elementul tehnic").

Aceeaşi încercuire în oscilaţii heterofonice, vibraţii continue — implicînd depărtarea sau apropierea de un nucleu, aceeaşi încercare de a uni ideea de heterofonie (model posibil iradiind un număr nelimitat de paradigme) cu aceea de transformare (ceea ce implică prefacerea, schimbarea, deosebirea paradigmelor) poate fi găsită în *Heterosynthesis I* pentru orchestră de coarde şi *Heterosynthesis II* pentru instrumente de suflat. Chiar titlul indică sinteza (voită, într-un fel artificială) celor două procedee. Impresia este de împletire continuă, de mici impulsuri, transformîndu-se fără întrerupere, de diafanităţi suprapuse asemenea unor pînze de păianjen care se ţes din ele însele. Tema probează, stagnează, înaintează către o reexpoziţie în care procesul de purificare îndepărtează armonicele distonante; o limpezire ca de lentilă. *Concertul pentru clarinet şi orchestră — Heterosynthesis III* studiază procesul de generare sonoră de la simplu la complex, de la transparenţă la pluralitatea coloristică: captarea de voci, „ademenirea" partenerilor orchestrali; transferul de ierarhii, dialogul de contraste. Încă mai departe în descifrarea gramaticii armoniilor naturale şi a transformărilor merge concertul pentru flaut şi ansamblu cameral *În căutarea cîntecului pierdut*. De aici, şi pînă la studierea anatomiei sunetului, pînă la transformarea construcţiilor în emoţii sonore, al căror efect direct şi imediat, suprasenzorial, să depăşească orice subiectivitate, nu e decît un singur pas.

ARMONICELE NATURALE ALE CUVÎNTULUI

Armonicele cuvintelor fundamentale. După cum lumina este compusă din culori spectrale, iar sunetul format dintr-o multitudine de sunete parţiale, aşa-numitele „armonice" care-i dau forţă şi expresivitate, la fel există în poezie cuvinte care poartă asupra lor o serie mai mare sau mai mică de armonice abia perceptibile. Ordinea lor de succesiune nu e arbitrară, ci supusă unor anume legi, iar rezonanţa lor nu e simţită în primul rînd la suprafaţă, ci la nivel ontologic; abia apoi la cel structural, sau tematic. Poezia Angelei Marinescu pare aproape în exclusivitate alcătuită din asemenea „cuvinte cu serii de armonice". Intervalele dintre ele ar constitui elemente de încordare, de depăşire spaţială şi de efort energetic, iar senzaţia purităţii absolute, a esenţei, pe care o emană asemenea poezie, s-ar datora acestei *desăvîrşiri armonice* numite de Hindemith „un fenomen natural la fel de simplu şi covîrşitor ca ploaia îngheţul, vîntul".[1]

La o primă lectură, cuvintele cel mai des întîlnite în ultimele volume ale Angelei Marinescu[2] par a fi *materie* (obiect), *formă, neant, beznă, cuvînt (exprimat), păcat (rău), sînge, negru*. Ele reprezintă stratul „elementar", haosul nediferenţiat, opera „la negru", momentul care precede punctul culminant al creaţiei.

[1] Paul Hindemith, *op. cit.*, p. 33.

[2] Angela Marinescu, *Structura nopţii*, ed. Cartea Românească 1979; *Blindajul final* — ed. Cartea Românească 1981.

Armonicele acestor cuvinte nu întîrzie însă, la o repetată lectură, să răsune din plin, invadînd textul, arătîndu-se mult mai importante și mai persistente decît cuvintele care le-au generat. Astfel, *negru* are drept armonice în primul rînd *alb* și apoi *roșu* : „goluri negre, euforii negre, negre... extaz concentrat" ; „mac alb, flacără ruptă din carne" ; „foșnetul putrezește măcinat în gură, *roșu*" ; sau : „el este sîngele meu, cununa de spini, *neagra* mea metafizică" ; „tu vrei să se piardă urma sîngelui, ucisul să fie alb" ; „violență blîndă, precisă, roșie", etc. În același plan, cuvîntul *materie* (obiect) rezonează mai întîi cu *energie (ardere)* și apoi cu *eliberare (spirit, aureolă)* : „materie, umbră deasă, te îndes în vers" ; „mecanismul arderii, ochii înguști privesc înăuntrul șirei spinării" ; „aureola lor sîngerie izbucnind din ochii negri" ; „energie, un sentiment sau rațiune : / putința de a deveni tu însăți / izbindu-te cu fața de piatra cenușie" ; „eliberarea de formă și viață / sub soarele de neant".

Armonicele cuvîntului *formă* sînt, după cum e de așteptat, *moartea* și *viața*, după cum cele ale cuvîntului *neant (haos)* sînt *provocare (șoc)* și — ca efect al provocării — obținerea Totului, a „domeniului dublu", în sens orfic, a „*zborului de rac*". „Dac-aș putea fi începutul. De s-ar opri ceea ce trece. Dac-aș putea fi neantul" ; „Îmi provoc eșecul, poezia și moartea" ; „Zborul, zbor de rac, rîcîind pămîntul". Este același mecanism de *purificare*, transformare, evoluție, care preface și *fierul* în *aur* : „Viața tinde să ia înfățișarea fierului : fier amestecat cu spirit" ; „Setea de purificare. Dacă aș putea să mă cutremur. Dacă aș putea înghiți valul". „Valuri aurii sorb ochii ce nu sînt făcuți să vadă, ci să taie". De fapt, vechiul drum străbătut de existențialiști. De esență divină, viața nu suportă să fie trăită pe jumătate (punct de vedere nietzschean : filosoful considera că aceia care nu se străduiesc să trăiască esențial nici nu se numesc oameni ci jumătăți, *die Halben*). La Angela Marinescu, *esența* este una din armonicele cuvîntului *sînge (iarbă)* și este obținută în urma unei *putreziri (macerări)* — sau alteori prin ardere, cum am mai arătat : „sîngele, hașurînd neantul" ; „strigătul vesnic al coloanei vertebrale macerate de vid" ; „esență, nu umbră"...

În aceeași măsură, *noaptea (bezna)* are drept trison armonic *răsăritul (umbra)* și *Soarele (lumina)* ; *păcatul (răul)* rezonează cu *asceză (lupta cu sinele)* și apoi cu *singurătatea*. Solitudinea implică o angoasă fecundă, care permite atingerea esenței lucrurilor și în același timp a abisului răului, prin lupta cu sinele (eroismul fiind și el o formă de viețuire esențială). „Mi-aș fi întins o mînă în foc. Singurătatea este scrumul." „Ai vrut să te tai în două, ai vrut să trăiești dincolo, / în mijlocul deșertului aspru, cu tine în tine, cu tine deasupra ta". Precum la Rilke, un deșert trebuie străbătut înainte de a ajunge la stele : „Experiență, asceză a deșertului" ; „Singură cu mine însămi / în fața tuturor lucrurilor ce și-au recăpătat forța de a fi". Singurătatea, „sărut metafizic", îngăduie accesul la esență prin introspecție ; ea poate salva lucrurile, făcîndu-le nevăzute : „Dacă aș putea să mă arunc în aer. / Otrava lui s-o primesc în sînge. / Să mă ridice, să mă facă nevăzută". Singurătatea este muzica sferelor, insensibilă pentru un auz tocit, care trebuie trezit prin șoc : „Întunericul zgîlțîie spiritul, tremur, bat clopotele". „Sînt stele pe care nu le cunosc, muzica spațiului / sînt sunete ce mă eliberează, / sînt spasme de o precizie metafizică".

Stratului elementar, al „operei la negru", al „haosului nediferențiat", îi răspunde prin urmare un al doilea nivel, alcătuit din primele armonice ale sunetelor fundamentale : este momentul de trecere, tensiune, transformare, momentul cel mai important în creația poetică, adesea trecut cu vederea pentru a fi analizate doar rezultatele evoluției. *Structura nopții* și *Blindajul final* reprezintă descrierea amănunțită a acestui moment intermediar, simțit instinctiv de poetă ca fiind esențial și „provocat" aproape cu cruzime. De aici tema *neputinței exprimării* (care a dat de altfel titlul volumului *Blindajul final*) : prin interiorizare crescîndă și efortul de a dezvălui „lumea raporturilor secrete" se ajunge la un fel de imposibilitate a exprimării : „Ridicarea din tine însăți / spre înălțimi pe care nu

poți să le-atingi"; „Complexul luminos al neputinței / convertit în cuțit"; „Virtute a suferinței, vîrf otrăvit / tu locuiești interiorul întunecat al puterii / nu lumina palidă a iluziei ipocrite", etc. „Blindajul" se simte nu numai în alegerea motivelor și cuvintelor ci și în structura discursului poetic: de la ampla elegie din deschiderea *Structurii nopții* se ajunge la o chintesență de poem alcătuită din cuvinte puține, aspre, dure, nelegate uneori între ele, picături de acid, un fel de cuvinte-meteoriți care par să distrugă tot ce ating, autodistrugîndu-se în același timp.

Numai că blindajul nu poate fi final. Dacă ne-am îngădui un fel de tablou Mendeleev din numai trei elemente, armonicele cuvintelor amintite, motivele din al doilea strat ar fi: *energie, moarte, transformare, lupta cu sinele (asceza), provocarea, vidul (deșertul), putrezirea, șocul acustic, neputința exprimării, albul* — deci cuvintele care domină deocamdată poezia Angelei Marinescu. Al treilea strat însă, care există deja — uneori imperceptibil — ne îndeamnă să credem că, dacă nu ar exista imprevizibilul, experiența — Angelei Marinescu ar putea continua într-o zi cu poezia *spiritului*, a *vieții obținute din prefacere* (în sensul goetheanului *stirb und werde*), cu poezia *aurului*, a *singurătății fecunde*, a *Totului* („domeniul dublu", „zborul de rac"), a *stelelor, esenței, muzicii spațiului, ideii pure*, culorii *roșii*, etc. Presupunere hazardată, deoarece în poezie nimic nu e previzibil. Totuși, o asemenea experiență (= chin) a transformării nu se face „în sine". Consimțirea la trecere, care este pur declin, consumare a ființei, cădere, înseamnă și intrare în propria dispariție (în care poetul se identifică cu puterea care-l sfîșie), dar și apropierea de punctul-limită dincolo de care totul se răstoarnă, se întoarce, punctul de transparență maximă în care întunericul e lumină, lucrul vizibil e invizibil, materia e spirit, negrul e roșu, etc. „Buline negre și roșii. baloane mici / ca niște dungi hașurate / precum răcoarea năvălind izbitor într-un cîmp devastat de păsări... / trei dimensiuni și trei semne de foc".

În poezia Angelei Marinescu, cuvintele se întrepătrund și acționează după vechi și severe legi: ritmuri de respirație, de valuri care izbesc în țărm (în gratii, ar spune poeta), bătăile inimii, succesiunea rapidă a zilelor, nopților... ritmuri sugerînd raporturi supra-logice, vibrări esențiale care sînt, în ciuda aparenței de dezintegrare, consonante. Prin concentrarea maximă a metaforei, prin structura limbajului, prin tehnicile tonului aspru, îmbinat cu o profund-umană disperare, Angela Marinescu își scrie acum, într-o manieră amintind uneori de Trakl, Paul Celan, Sylvia Plath, „opera la alb", poezia tensiunii transformatoare, a „transparenței morții și vieții opace", poezia punctului-limită care nu este, într-adevăr, decît așa cum spune poeta: „frica de întuneric transfigurînd lumina".

Armonicele „unului". Octava („dublul"). Așa cum *Studiul pe un sunet* de Pierre Boulez propune multiplicitatea unei singure voci, așa cum *Simfonia pentru un singur om* de Pierre Schaeffer include folosirea tuturor posibilităților tehnice, amestecul zgomotului cu muzica, pașii, strigătele, răsuflarea omenească, pentru elucidarea aceleiași multiplicități (în ultimă instanță complementară, armonică) a lui unu, la fel poezia poate îndrăzni să acorde o mai mare atenție reverberațiilor *unului*, ale *unicității ființei*. Poezia lui Matei Vișniec[1] le investighează, acordînd atenție în special primei armonice din serie, octava — adică „dublul" ființei.

Desigur, Matei Vișniec și-a asigurat și muzicalitatea aparentă, prin repetarea unor sintagme, cuvinte, versuri, întrebări, adevărate refrene (strofe întregi uneori, precum în poemul *Despre sticlele de șampanie*). Din chiar primul poem al „capitolului" *Genetica*, o întrebare revine absent, ca un prolog de percuție: „Hei, e cineva înăuntru?" întreabă pe rînd fluturele, ecoul,

[1] Matei Vișniec, *La noapte va ninge*, ed. Albatros 1980; *Orașul cu un singur locuitor*, ed. Albatros 1982.

C-da 5737 coala 10

pădurea, ciclopii..." e cineva în miezul neadormit al materiei / și are nevoie de ajutor?" *(Despre materie)*. De foarte multe ori, efecte muzicale se obțin cu ajutorul geminării cuvintelor („Timaios este? Musaios este? Aristoteles este? este, este, răspundem noi / bine, bine, spunea maestrul, ce v-am învățat ieri / bunii mei adepți? o, ieri ne-ați predat / geometria, maestre; așa? așa? dar / alaltăieri, alaltăieri ce v-am învățat?" etc. — *Despre lecția de filosofie*). Alteori revine periodic o exclamație (precum „la noapte va ninge!", în poemul cu același titlu, strigată de turiști, negustori, pompieri, cetățeni, animale, dumnezeu), o afirmație, un imperativ, un dubiu, etc. Dar nu această repetivitate la nivelul cuvintelor constituie structura muzicală reală (după cum hainele nu sînt decît o oglindă a ceea ce ascund), ci reverberațiile ideilor de *unicitate* și *multiplicitate*, de *existent* unic, continuu și etern, care poate fi cunoscut numai prin rațiune (nu *unicul* imobil al școlii eleate, *unicul* înghețat, ci acela supus tensiunilor interne, capabil de schimbare, de scindare, dedublare, devenire).

„Sînt singurul locuitor al orașului / trăiesc în urechea voastră / mă nasc, mă înmulțesc și mor / în urechea voastră", spune poetul. Un fel de Neghiniță: vocea internă, care pune întrebări, avertizează, interzice, dictează regulile eudaimoniei. Dar același „singur locuitor" este pe rînd (sau în același timp) nu numai filosoful care crede că binele se poate învăța, ci și: paznicul orașului („tot pe acolo pe unde în timpul zilei am fost un sever păzitor / voi face acum o lungă plimbare / plină de gînduri interesante"); poetul cetății („eu sînt poetul Orașului Euforia și de aceea / trebuie să asist din cînd în cînd / la ghilotinarea locuitorului euforic / ...în loc să fiu cu locuitorul euforic sub ghilotină / eu aplaud totul dintre pernele de pluș / și scriu încrezut și înrăit / despre importantul eveniment"); constructor de cale ferată („construiam / o cale ferată prin mijlocul orașului" — trenul, frecventă camuflare a simbolului Dragonului, revenind abundent în poezia lui Matei Vișniec); tăietor de lemne (pădurea, hieroglifă a inconștientului — pierind sub topor, instrumentul pătrunderii spirituale în inima misterului); iluzionist; luptător (un poem dedicat gîndului care introduce lumină, deschide și fecundează, se numește *Pătrunderea săgeții în carne*); călător; etc. Locuitorii cetății platonice: fliosofi-conducători, paznici apărători, agricultori și meseriași, alcătuiesc „singurul locuitor din oraș". Poetul reprezintă, în fond, întreaga omenire — și această idee, mult îndrăgită de exponenții „noii subiectivități", este, poate, cel mai complex expusă de poetul vest-german Hans-jurgen Bulkovski, n. 1938, în *Erste Person Mehrzahl*,[1] „Persoana întîi plural" („eu nu sînt eu / sînt mereu altul / ...sînt o știre / în mine se trezește materia" etc.; sînt poetizate, la rînd, 70 de ipostaze ale ființei).

Totuși nu multiplicitatea existentului revine cel mai frecvent în poezia lui Matei Vișniec, ci duplicitatea sa. „Eu însumi sînt întrebat / dacă nu m-am văzut pe mine însumi" *(Voi ieși să-mi cumpăr un ziar)*. „Trag o linie din creștet pînă în tălpi / astfel încît dumnezeu să rămînă blocat / în jumătatea care așteaptă acasă / cealaltă pornește pe străzi / își face de cap / ...iar apoi se așează pe o bancă în parcul municipal / și plină de tristețe răscolește cu bastonul prin lucruri / pînă ce identicul din ele țipă strident" *(Autoapologie)*. Scindarea este sugerată și la nivelul cuvîntului, prin folosirea rimelor paronomasice, mai ales în *Balade*: „Drumul se-adîncește aducînd *a rid* / ...și în guri pămîntul parcă-i mai *arid* (s.n); „ca stele" și „castele", „eseu" și „e seu", „sudoare" și „sudoare" și „sud oare", „prinos" și „prin os", etc.

Cîteva ipostaze ale dublului, revenind periodic, devin adevărate personaje. Cîinele (călăuză a omului după moarte, paznic, prieten, însoțind uneori urcarea nemuritorilor la cer, simbolizînd alteori haosul) este la Matei Vișniec un *kîine* care a început să vorbească (Leukodemos), care îi cere poetului să lupte cu el „pînă cînd nu se luminează de ziuă", care deplînge decăderea gramaticii, retoricii, artelor frumoase, căruia

[1] Cf. *Lyrik-Katalog Bundesrepublik*, *ed. cit.*

i se scrie o scrisoare : „ori de cîte ori duceam pîinea la gură / din adîncul pîinii mușcai din mine / iar dacă traversam vreo gară pustie / tu erai uriașa oglindă / ...ori de cîte ori ajungeam pînă la țărm / tu erai corabia / care tocmai atunci a plecat". Dacă e adevărat că orice creație este „hrănirea unui monstru", acel „din adîncul pîinii mușcai din mine" ne îndeamnă să vedem în Leukodemos partea creatoare a existentului (tema „hrănirii monstrului" revine și în alte poeme, precum *Descărnarea* sau *Alte întîmplări cu Makta).*

O ipostază a dublului legată de intuiție, instinct, rămîne mai ales *calul* ba chiar *calul șchiop.* Poetului i se spune că poate să se odihnească acasă, poate să nu vină la instrucție, poate să se bucure de iubire, dar „ia și tu calul cel șchiop / du-l și tu în pădure, du-l și tu undeva / și trage-i și tu un glonte în cap" (triplu refren în *Astăzi poți să rămîi).* Sau : „N-aveți de vînzare / un cal cu piciorul rupt ? / sînt singur pînă la prînz / și trebuie să cumpăr / un cal cu piciorul rupt / ...simt că pe aici, prin preajmă / un cal cu piciorul rupt / se gîndește la ceva frumos" *(Sînt singur pînă la prînz).* Un leitmotiv al celui de-al doilea volum este și *Visul poetului înainte de a deveni cal.*

Mărul — mijloc de cunoaștere, cînd fruct al Arborelui Vieții, cînd al științei, cînd al Răului, cînd gust și mireasmă de Verb creator — ascunde altă ipostază a dublului, „duhul care trăiește în adîncul fructului", „viermele care vrea să mă cunoască", viața renăscînd din putreziciune. O parabolă a scindării rămîne această vioaie *Conversație :* „Ce știi despre mine, ce știi ? / Știu tot, am răspuns, și mai ales / ai putea să mă lași să dorm / Ce știi despre mine, ce știi ? / Știu tot, n-auzi, / și mai ales e atît de tîrziu / încît ne-ar putea auzi cineva / Și ce dacă e tîrziu, și ce dacă e tîrziu / mai spune ceva, mai spune / Mă scoți din sărite, am răspuns / altădată nu voi mai despica un măr / înainte de culcare".

Reverberații ale unului ar fi, după sistemele antice de corespondențe, dintre elementele corporale : sîngele, dintre sentimente : mînia, dintre activitățile omenești : gravitatea, dintre gusturi : cel sărat, dintre semnele cerești : ploaia (zăpada), dintre viscere, rinichii. Toate aceste elemente revin, într-adevăr, în poezia lui Matei Vișniec. Acest „colecționar de piane" care a hotărît să folosească „uriașele mecanisme" drept spărgătoare de gheață, speriind vecinii, alungînd ostașii, trîntind la pămînt curioșii, pentru ca „dacă nimic neprevăzut nu va interveni" să poată cînta „la șapte fix din Vivaldi", și-a scris într-adevăr partitura pentru un singur interpret : însă și pentru nenumărați dirijori. Gesturile lor, amplificate la infinit, dau versurilor forță punitivă, dau unui singur sunet vehemență de orchestră berlioziană.

Armonicele „unului". Terța, cvinta și... nova. Ipostazele „unului" sînt, în poezia celor închinați spre cercetarea de sine, destul de amănunțite ; apar nu numai octava („dublul") ci și „terța" și „cvinta" ființei. Dacă numărul guvernează „ritmul sufletului lumii", armonia, structurile muzicale, în aceeași măsură tot ce a alcătuit natura în mod sistematic — deci și Logosul — poate fi citit după modelul numărului pur, numărului-idee, fixat ca o schiță preliminară. Arithmolog modern, Mihai Cantuniari țintește îmbinarea număr-sunet-cuvînt în așa fel încît poezia să rămînă asemenea muzicii — conform învățăturii platoniciene — un aliat al sufletului, aducîndu-l la ordine și unison. Încă în volumul *Poezii*[1] continuînd cu toate celelalte volume[2], avînd drept culme încă recentul *Amadeus*[3], Mihai Cantuniari își propune să asculte „somnul numerelor strînite-n lucruri / și-n univers cristale cum se scurg", transformînd poezia în „salt mortal peste absențe", ridicînd „un altar umil chinuitului 1 / în imposibilitate de a deveni 2 altfel decît prin sciziparitate", privind cum „în punctul intersecției noastre / de fie-

[1] Mihai Cantuniari, *Poezii*, ed. Cartea Românească 1978.
[2] Mihai Cantuniari, *Ultramar*, ed. Eminescu 1978, *Plante carnivore*, ed. Cartea Românească 1980, *Nova*, ed. Eminescu 1980.
[3] Mihai Cantuniari, *Amadeus*, ed. Eminescu 1983.

care dată se naște 1", plimbîndu-se „încolonat pe străzi de unul singur", înțelegînd ritmul cosmic în relație cu acela al sufletului omenesc. „Îmi iau pulsul, așa cum alții își consultă ceasul de la mînă; ei află un timp canonic, pe cînd eu — unul cosmic. Măsura mea și numai a mea este (am verificat îndelung) 1-1-1-2 și iarăși 1-1-1-2 și așa mai departe, la bătaia acestui metronom îmi voi compune unica simfonie neterminată" *(Climax)*.

Dacă pitagoreicii vedeau în unu ideea de identitate, egalitate, concordanță și simpatie în lume iar în *doi* — ideea „celuilalt", discriminarea, inegalitatea, la Mihai Cantuniari *doiul* are aceeași valoare neliniștitoare: abia stînd față în față cu al său alter-ego friabil (personificat, la nevoie, de *Licențiatul de sticlă* al lui Cervantes) poetul înțelege de ce „prin mine totul pătrunde, străbate și doare" și se întreabă cine-i mai fericit, „el, cel reflectînd o lume translucidă, / ori eu, prin care trece-atîta lume?" Două mișcări balansează lumea: *Allegro* („ropot de țurțuri stîrnind ecou / pe pielea-ntoarsă a unei tobe") și *Andante* („crengi înghețate ciocnindu-și oasele... vaierul lor mut vorbindu-mi de istorii revolute / mie, ce-am dobîndit simplitatea sfîntului").

În contrast cu *doiul* (matrice, număr scizipar, feminin) *treiul* impar, asimetric, masculin, sumă de 2+1, apare la Mihai Cantuniari ca o emblemă a fatalității: trei drăgaice, trei copii care se anină de poala paltonului, trei sute de metri de parcurs pînă la peron, trei decenii de ardere de risipă (Din *Însemnările Anonimului*, 333). Trei sînt, mărturisește poetul, și lucrurile care-l interesează: „răsuflarea copiilor în somn, măduva sufletului și frăția unui număr" *(Tranzit)*.

Cinci rămîne numărul Afroditei, al dragostei generatoare: pentada, simbolul armoniei în sănătatea și frumusețea corpului omenesc, semnul microcosmosului, este și emblema creșterii, a devenirii, opusă schemelor de echilibru cristalin al formelor moarte. Erosul și moartea, care bîntuie și poezia lui Mihai Cantuniari, sînt exprimate adesea pentatonic, în cinci laconice versuri: „Din oglindirea în capacul lustruit / alte zece

degete înfrigurate / hărțuiesc degetele pianistului / atacînd o partitură inversă: / degetele morții" *(Clape de flux)*. Cele cinci elemente ale microcosmosului sînt, după Mihai Cantuniari, apa, aerul, focul, pămîntul și Vinovăția: „Mai rar se nasc oameni vinovați de oameni. Ei se numesc poeți" *(Călătorie, V)*. Pulsul recunoscut în *Climax*, 1-1-1-2, nu e, ca sumă, decît tot o mișcare pentadică. Iubirea e firul muzical-unificator al lumii. Poetul își construiește opera așa cum arhitectul antic păstra în proporțiile unui templu amintirea unei fete din Corint. „Voi, savanți, numiți atracție universală, relație intermoleculară, echilibru galactic / — dar eu chem pe adevăratul nume: IUBIRE — / tot ce adună laolaltă puzderia notelor pe portativ, / *opera magna* închegată în retortă, / mădularele trupului mîntuit spre final, / emisferele crispate ale mărului, / chiar semeția cuvîntului iu-bire, / să nu se împrăștie, să nu se destrame / această appassionată a lumii".

Totuși cifra cel mai des întîlnită în toate volumele poetului rămîne *nouă*: a dat și numele unui volum *(Nova)*; e simbolul „necunoscutei proprii" *(Amadeus)*; e chiar imaginea poetului misterios, pentru care 99 „are găvane". Aceste găvane, ce nu pot fi astupate decît cu „pînze de păianjen" *(De ziua morților)* sînt, de fapt, ochii fără pleoape „scrutînd nemilos o plagă ce doare / în lucruri amorfe, jupuite de vii" *(Zugravul)* pupilele dilatate ale Vieții care pîndesc dintr-o cămară ticsită cu vechituri *(Întîlnire)*, veghea peste care al doilea rînd de pleoape nu vrea să coboare *(Climax)*, privirea „atît de neagră, neagră / scormonind prin umbra atît de deasă, deasă" a Eului. Prin obsesia ochilor neadormiți, a găvanelor, Mihai Cantuniari se apropie de lumea picturală a lui Țuculescu și de cea muzicală a lui Corneliu Dan Georgescu, iar în poezie de Petre Cîrdu. „Un ochi atent" e poetul, ochiul luthierului care caută „în vinele copacului de fier / lingoul greu" *(Alchimie)*. Ochi ațintit asupra esențelor, far clipind din turnul de strajă.

Amadeus, titlu de volum trimițînd în aparență la Mozart, e de fapt traducerea numelui poetului, „Mihail". Cel care „a văzut muzica devenind unica limbă-a

noroadelor", care „toate cîte mai sînt de-nvăţat n-ar fi vrut să le-nveţe, / cu ele sporind fără şir o trăire de-acum irosită" cel pe care „muzica, acest desen în timp, îl tulbură de fiecare dată", e chiar căutătorul-de--sine, poetul călătorind prin propria-i fiinţă, citind „în uruit de roţi ca-ntr-un refren".

Obsesia muzicală părea în primele volume ale lui Mihai Cantuniari mult mai explicită : polizatele cantilene (precum admirabilul *Pămînt de flori,* scris cu o bacoviană simplitate a mijloacelor), poemele de tip contrapunctic din *Ultramar* (în care prima strofă afirmă, a doua denunţă, dizolvă) au fost înlocuite însă, cu timpul, de limbajul esenţializat-simbolic al analogiilor, corespondenţelor macro/microcosmos, de ritmurile proporţiilor, etc. Semitonul, concentrarea ideii într-un cuvînt „din a cărui absenţă, uneori, se moare" şi nu „belşugul de lucruri de care nu avem nevoie" e căutat acum de poet. Acesta, „vietate într-un tub de orgă", care nu mai percepe coralele în întregime ci doar prăbuşirile de tonuri, vuietul abisal *(În registru grav),* s-a dezobişnuit de dantelăriile registrului acut şi nu mai percepe decît basul cifrat, „pacea nealterată a unghiurilor drepte, paralelipipedul de cristal". Idealul lui Mihai Cantuniari e această tăietură lapidară a poemului : „Departe, o femeie taie via / şi roboteşte fără glas, de şale îndoită. / Scriu pe balcon, sub un primăvăratec semn. / Ea taie via şi nu ştie / că truda ei m-ajută să pot scrie. / Să-i închinăm un lapidar poem" *(Umil).*

Asemenea corespondenţe macro/microcosmice sînt realizate cu o maximă economie de mijloace, *entia non sunt multiplicanda,* precum jocul pe trei clape, „toamnă, ploaie, moarte", dintr-un frumos *Adagiu* bacovian. În anotimpul „ce-şi clădeşte fulgul strict geometric, ca pe-o floare, merii", Mihai Cantuniari îşi proclamă prin armonicele cuvintelor „desfrunzirea de eu, de semeţie".

Armonicele realităţii. Ca un fel de „iambi fundamentali" (cum spunea Claudel despre felul în care metronomul inimii măsoară poezia) apar în structura poemelor timpii neaccentuaţi ai faptului anonim şi timpii cu accent ai semnificaţiei suprareale. Volumul *Terapia muncii*[1] al poetului iugoslav de limbă română Ioan Flora e, în această privinţă, asemeni oglinzilor de Veneţia : muzicalitatea sa austeră e menită nu numai să reflecte realitatea, ci şi s-o lumineze. Universul îngheţat, discontinuu, îşi are armonicele în fluxul psihologic neoprit şi viu. Mai întotdeauna după expunerea faptului de viaţă concret în poezia lui Ioan Flora se iveşte un vers (sau numai o metaforă sau doar un simplu epitet) care dezvăluie şi „timpul metafizic", reversul medaliei : „Munceşti şi simţi că te înviorezi, nu duci lipsă de conştiinţă / munca e gimnastică şi înviorare. / ...Un'-doi, un'-doi, repetă pentru sine, repetaţi / pentru sinele, pentru înşivă, / un'-doi, un'-doi, terapie a muncii... / Trecu vara şi nu ridicarăm casa, spui" *(Terapia muncii).* Acest „trecu vara şi nu ridicarăm casa" aruncă semnificaţia în alt registru, e armonica superioară (cu sonorităţi rilkeene, neaşteptate în contextul dur, laconic-modern) a „muncii" şi „conştiinţei".

La o lectură atentă se poate vedea că „noul verism" al lui Ioan Flora reţine, pe lîngă întîmplări concrete, mai ales „vagile licăriri pe cadrane", „timpul în urmă lăsat" al *Ceasurilor joase, fisurate, sonore :* „Ceasuri de lemn, de piatră, de pămînt, clepsidre, umbra plopului la amiază. / Răstimpul cît ai face fiertura de lobodă nu poate fi identic / cu timpul străpungerii cupei de marmură şi al tremurului sabiei însîngerate". În manieră paracelsiană, timpul care nu e identic pentru nimeni, altfel rotit pentru fiecare făptură — e unul pentru „duzii, cireşii, ulmii, carpenii, arţarii, gorunii" care mărginesc fîntînile şi altul pentru omizile care-i pîngăresc ; unul pentru podul de piatră care se prăbuşeşte din senin „zgomotos, iluzoriu, astral", altul pentru cei care-l străbat... O căutare neîntreruptă a adevărului, sub nenumăratele sale feţe : flux atingînd cînd obrazul concret al realităţii, cînd umbra sa ; balans între fapt

[1] Ioan Flora, *Terapia muncii,* ed. Libertatea, Panciova 1981.

întîmplat și parabolă, între seriile de evenimente distanțate în timp și curgerea obișnuită a vremii, între ritmul zilelor și ritmul interior.

Acest ritm ține realitatea în frîu precum „sîngele în lacuri de acumulare"; el e cel care n-o lasă să se împrăștie amenințătoare „pe străzi și șosele, prin grădini, magazine și săli de spectacol". De altfel „în manuale-i prevăzut ca lumile primare, cețoase și criminale / ascunse în inimi, mațe, copite, măsele și vise animalice / să fie înregistrate, catalogate, puse la dosar și discutate / în mari ședințe de lucru / unde se analizează metodic și științific / raportul dintre om și natură și se pune fericirea la cale". Disimetriile sînt captate cu încetul de fluxul interior care le închide și le conduce spre așezare, „lichidînd" psihozele: „într-un tîrziu însă ne eliberăm de toate aceste neliniști și îndoieli / și iată picură înăuntrul nostru, de la beregată în jos, / o liniște ancestrală, cosmică / și ne crește secara la geam" *(Arta de a ucide).*

Așa cum un detaliu de statuetă, un fragment de coloană, pot reda intactă melodia arhitecturală a templului antic din momentul creării sale, Ioan Flora folosește tehnica reconstituirii — suprapunînd prezent și istorie, amestecînd planurile — reconstituind astfel armonia interioară a omului modern: „Cu iz de amănunte, ghidul evocă istoria incendiilor trecute, / a crimelor, a molimelor, / istoria asediilor, a schimburilor de neamuri și domni. / Vorbește despre Ptolomeu și cele trei băi ale dardanilor / despre mărinimia lui Iustinian față de, pare-se, locurile-i de baștină, / despre Daut-pașa și tăierea pădurilor de la Vodno / despre incendiul din secolul XVII și patetica epistolă a generalului Piccolomini către Împărat, la Viena *(Ghidul arată cu degetul).* Încărcătura semantică a numelor evocate se suprapune sunetului prezentului ca un șir de armonice abia perceptibile; totuși acuratețea acestor armonice dă adevărata culoare: crimele, incendiile trecute anulează crimele, incendiile zilei; disimetriile create cîndva sînt închise, ca într-un mare cerc, de cele actuale.

Numărul de Aur este în concepția lui Ioan Flora chiar adevărul: „De ce trecute înfrățiri sub semnul numărului / de aur și gheață, întrebi / de ce te-ai pierde printre discursuri și obiecte / cînd nu tu însceñezi crimele pe vreme de soare și război / ...dar, dacă tot numeri în sine și numeri, acceptă atunci imaginea femeii leproase, / imaginea calului tăiat în felii. / Denunță istoria și luciul pieții, sinteza artei vine de la sine, / și oare nu vezi că te împuținezi, că te calcifici, / nu vezi că sîngerezi deja?" *(Pretext ezoteric).* Cruditatea limbajului, frazele seci, tăioase, au rostul lor. Numai privind în față adevărul poate fi ucis balaurul interior, „fiara care zace în fiecare om". Ironic, poetul oferă o bună rețetă în *Servirea supei:* „Apuci paharul cu apă și bei, balaurul intestinal veghează / cheamă la răspundere / pretinde fripturi și vinuri acrișoare, ardei și sare, piper. / Atunci trebuie să știi exact ce faci cu tine și n-aștepți să se răcească supa". Un Siegfried modern! Jucînd cu cărțile pe față, sarcastic aproape, convins că numai renunțînd la măști oamenii se vor mai putea privi în ochi: „Lucruri concrete / cer hotărît și deschis! / ...S-a renunțat la mască, s-a renunțat la oglinzi. / Dar unde să ne reflectăm chipul? / Unde rușinea? / Cine să ne mai măsoare prin broasca de la ușă, cine să jure strîmb, / cine să ne pună în balanță lacrimile? / ...Jucăm cu cărțile pe față / ...facem curățenie generală / în dormitoarele înălțate între pielea și carnea noastră / avem nevoie de rucsacuri și stații de benzină, / de puterea să ne privim drept în ochii altuia! *(Joc cu cărțile pe față).*

Peste propozițiile scurte, simple, tăioase, plutește un *legato* de armonice (ca un mod de a ajunge mai iute la țintă, chiar sărind peste nuanțe: fulgerare de săgeată!); peste obiectele multe, faptele diverse, rumoarea de tîrguri balcanice, peste „răcnetul" de neignorat, se aude alcătuirea interioară a sunetelor — ca o primăvăratecă împăcare: „Trafic de sentimente, artiști ostracizați în ipostaze noi, / crize morale, acțiuni curajoase, / neliniște de necropolă halucinantă și alte fapte diverse. / E-o primăvară fierbinte afară, înfloresc prunii / de-a-lungul drumului între Alibunar și Vîrșeț /

nu văd de ce mi s-ar umple plămînii de zgură. / Îl prind pe Ginsberg în benzi adezive, îl distribui și-i fixez / răcnetul, atent, de-a-curmezișul paginii" *(Neliniște de metropolă halucinantă)*.

Armonicele expresiilor lucidității. Și pentru Dinu Flămând, așa cum se înfățișează în *Stare de asediu*[1], poezia trebuie să aibă o vibrare de oțel, „căci de nuanțe, moartea e ghiftuită". E nevoie de sunetul aspru, incisiv: imagini frumoase la rînd prea sună „gol", ca un șir de cuvinte paralele! Poetul nu-și mai îngăduie doar să rămînă „răstignit pe o harfă, cu trupul străpuns / de corzile ei aurite, suferind cu distincție"... *(Detaliu cu personaj liric)* ci devine el însuși vibrarea unui nou instrument muzical: nu struna, ci tăișul cuțitului. Dar asupra expresiei sale lucide răsună armonicele transformării, prefacerii, deasupra exploziei — plutește foșnetul, peste cercul închis al putinței de exprimare — scara infinit deschisă a sugestiei.

Unul din cuvintele-armonice ale lucidității e invocatul *perpetuum mobile*, reafirmînd parcă prin fiecare frază că pînă și durerea nu e decît un mijloc de transformare, suferința — un mod de cunoaștere a sinelui: „Acesta e visul în care urmăritorul mă chinuiește: / eu în cabina ascensorului, la etaje amețitoare / și tot eu ținînd cu dinții cablul de susținere. / Imagine a zilelor mele... trag de catgut cu dinții / să închid rănile. Găsesc în durere / cloroformul durerii" *(Perpetuum mobile)*. Versurile emană o muzică nordică: „Ce muzică rece duc norii spre soare / ai putea desena pe lumină un drum de cenușă"; „Umplu fagurii zilei cu muzică de Sibelius". Dar ele nu omit nici „uruitul de fiare vechi", nici vuietul „magnetului ascultat pe sub ușă"; par a transforma electronic elementele rostirii, integrînd deopotrivă sunet și zgomot; un limbaj care

[1] Dinu Flămând, *Stare de asediu*, ed. Cartea Românească, 1983.

să sugereze plînsul, rîsul și cîntecul, mai presus de graiul articulat, oscilînd între uriașul efort al punerii în cuvînt (al creației prin numirea lucrurilor, ca la vechii sumerieni!) și afazie.

Armonicele care exprimă lucid „decorticatul cuvintelor" se aud mergînd de la explozia sonoră și pînă la respirarea abia auzită. „Manipulează cuvine *explozive* (s.n.), le comprimă / în camera plumbuită, dincolo de / sticla groasă și neagră (pericol de radiație:) / ...*foșnind* (s.n.) în frunzișul uraniului din cuvinte / spală și cele mai abjecte podele / să calce împăratul numit în poveste Cel Gol Întîiul" *(Manevră)*. Șoapta e de multe ori amplificată — și nu din voința autorului! „Dar se aude totul la megafoane în piețe / (prevăzătoarea cîrtiță ascunsese un microfon)". Poemele oscilează între mari acorduri complexe, *clustere* terifiante de alămuri ca un *Dies irae* al cuvintelor — și între fine glissande (glissande în sens de metafore, ținînd seamă că *metapherein* implică o mișcare conceptuală, o translație între lumi — cea mai profundă, poate! O translație dinspre lumea dintîi a necuvintelor, a preliteratului și iraționalului, către lumea noastră). De la amploarea orchestrală a unor poeme ca *Omnivorul biped, Discurs asupra perfecționării păcii, Marcaje*, Dinu Flămând trece fără greutate la „concentrate de poem": *Aromele paradisului, Scara B, Hic vivimus; Schimb de locuință, Ovăzul.* Iată un asemenea „sunet" de o puritate absolută: „Ceea ce îmi aduce vîntul de februarie din cîmpiile Transilvaniei / pare o ninsoare cu anestezic" *(Peștele-clovn)*.

Datorită perfectei organizări de contraste, în poezia lui Dinu Flămând se pot găsi adevărate modele de construcție. Se vede că autorul ține la valorificarea efectelor, a bogăției conexiunilor de imagini. Se lasă purtat de fluxul și refluxul paradoxurilor, are convingerea că scoate „țipete surdo-mute", „se scaldă în rîul de munte și iese uscat", are „stomacul autofag". Profilul său se conturează fiind expus „unu grup de faraoni tineri", discutînd cu larii casei, ținîndu-se ca un pin pe buza prăpăstiei — „rădăcinile mai mult în aer",

„totdeauna deasupra", atîrnînd „de citate ca și de altele", luptînd cu „monștri sintactici", luînd cu sine „maghia tribului în troleibuz" — și mai ales, deschizînd ferestre în lucruri (deschiderea, în alt contrast: cu închiderea rațională): „*Deschid* (s.n.) în perete o insulă și o cuceresc și aștept / să momesc din larg pelicanii, poate ei vor aduce în gușă / o fermentație din care se naște zeul. Să-i spun „tu" / căci în poezie se cere să tutuiești un zeu" *(Cîteva din cauzele imperfecțiunii mele)*. Toate acestea, în timp ce „bunica *închide* televizorul, antropologul *închide* cercetările, poetul *închide* gura evenimentelor, profesorul *închide* cartea" (s.n.).

Prin paradoxuri, cititorul e obligat la luciditate și în același timp îndemnat să se cerceteze pe sine. Pentru Dinu Flămând, poezia are „statutul ornitorincului, / ea clocește în oul deșertului un miraj / și-l hrănește cu laptele coșmarurilor încă nenăscute. / Poezia este organul care-și creează necesitatea, / arbore uriaș cuprins de inflația frunzelor. / ...Dar și necesitatea naște bastardul necesității subînțelese, / semn că specia încă nu s-a fixat" *(Poet bătrîn)*. Poetul e „încovrigata cheie *fa* de la capătul partiturii, / sfîrșitul crezîndu-se început, / mica frază citată sub munte, / strălucitorii bemoli și becari în noapte / sub ochii bufniței" *(Cheia fa)*.

Sunetul fundamental în jurul căruia se grupează numeroase serii înrudite ca în virtutea unui fel de forță magnetică rămîne însă la Dinu Flămând *luciditatea*: omul „ieșind din somn în refracția realului", scăldîndu-se „de două ori în aceleași lacrimi", punîndu-și lacrima „pe o lamelă de microscop", redeschizînd fereastra în zori spre a redeveni „obiect al istoriei", apăsîndu-și pe ochi „lama rece a cuțitului". În mare parte concepută meloterapeutic — chiar dacă nu ocolește operațiile dureroase — această rotație de *perpetuum mobile* a imaginilor în jurul fundamentalei urmează ritmurile biologice și totuși nu ocolește șocurile: visarea e pe neașteptate înlocuită de furie, lirismul evocării — de șicanări neîncrezătoare.

În asemenea — nu puține — momente de imprevizibilitate, poezia lui Dinu Flămând îmi amintește de acea compoziție a lui Stockhausen, *Sternklang*, prin care autorul cerea interpreților să cînte sub cerul liber și să citească în loc de partitură stelele de pe cer.

Armonicele transformării. Ritmul negației. O poezie care își pune problema întrebării — și mai ales a felului cum se poate ajunge la întrebarea potrivită (primordială pentru esența cunoașterii, după Gadamer[1]) nu poate evita, ca o primă fază, recurența negațiilor. A ști că nu știi înseamnă a pune degetul pe rană, a descoperi punctul precis care duce la întrebarea precisă. Vechii greci credeau că dificultatea de a ști ceea ce nu știi se datorează opiniei, *doxa*, care are mereu tendința de a fi opinie generală. A ajunge la non-știință și la nevoia de a pune întrebarea înseamnă a nu te lăsa dus, în primul rînd, de opinia generală. Negativitatea experienței, împotrivirea la părerile preconcepute — iată premiza gîndirii, dialecticii („arta punerii la încercare", cum spunea Aristotel). A ști înseamnă să te întorci tot timpul spre contrariu; „astfel" îl presupune pe „altfel".

Armonicele întrebării și ale negației se succed într-un ritm alert, pe care poezia modernă îl folosește din plin. În volumele sale mai recente[2], de pildă, Nicolae Prelipceanu creează acest ritm printr-un cumul de negații care să provoace reacția contrară: „Nu ai fost singur nu ai fost împreună cu nimeni / nu te-ai temut nu ai fost viteaz / nu ai fost egal nu ai fost inegal" *(Jurnal de noapte)*; „De ce nu iese nimeni pe ferestrele ciuruite nu se știe / de ce nu iese nimeni pe uși porțile stau închise" *(Nisipuri mișcătoare)*. „Nu

[1] Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, ed. Mohr/Siebeck, Tübingen 1973.

[2] Nicolae Prelipceanu, *Jurnal de noapte*, ed. Dacia 1980; *Un civil în secolul XX*, ed. Cartea Românească 1980, *Fericit prin corespondență*, ed. Junimea 1982.

știu nu cred că știți cum se îngheață / cum nu se vede afară nimic / și cum nimeni nu mai e dincolo / cum nici legenda chitului nu se mai știe" *(Blocul de gheață)*. „Vino revino strig strig în zadar / tu nu ești nici Isus nici măcar Prometeu / nici măcar altceva / nu te hrănești cu poame în eden" *(Un om tînăr în copac)*. „Pereți de vorbe despart aerul dintre noi / ...nu te uiți cît sînt de înalți / nu vezi cît sînt de nevăzuți / ...sînt pereți sau numai niște membrane subțiri / prin care totuși nu poți să treci" *(Pitici îndrăgostiți)*.

Negația se transformă de cele mai multe ori în întrebări: „Acum impresia mea este că n-am trăit niciodată / nu știu de unde aceste frunze lipite pe ochi / nu știu de unde frunzele care-mi accentuează / fruntea oarbă ca o piatră premergătoare statuii"... *(Vopsit în negru)*. Îndoiala, confuzia, se decantează, limpezindu-se în concluzii. Negația e în acest caz o particulă corosivă care curăță îndoiala: „Bate o insulă în geam și nu-i deschid / și nici n-am să-i deschid vreodată" *(Bate o insulă în geam)*. Precum acel cuțit muzical care curăță sufletul de coajă din poemul *După amiază de iulie*, purificarea prin negație operează cu un necruțător și totuși elegant tăiș. Că e vorba de cunoaștere — o dovedesc și verbele care apar cel mai adesea însoțite de particula *nu*: *a ști* (nu știu nu cred că știți cum se îngheață), „nimeni nu știe nimic sau mai știe ceva", „nici măcar nu vom ști cînd va muri", „despre dorința de a scrie a omului / nu știu dacă s-a scris ceva egal ei / despre dorința de a zbura a păsării / nu știu dacă aripile ei au zburat egal"; „nu știi ce înseamnă exact ceasul cu o singură limbă"; „nu știu de unde aceste frunze lipite pe ochi" etc.); *a cunoaște* („nu se poate cunoaște neliniștea necunoașterea / cu cine semănăm noi în oglinzile fixe / și în oglinzile trecătoare necunoscute"; „fericirea / de a nu te cunoaște prea bine / ...de a nu ți se răspunde") care se asociază de obicei cu a *înțelege* („și m-am văzut pe mine cu ochii în sus / neînțelegînd toate astea"), *a auzi* („tu nu m-ai auzit cînd te-am strigat în interiorul bolgiei mele") care, ca și *a vedea*, se asociază — după o logică pe care hermeneutica o descoperă ușor — cu *a citi*, *a scrie* („îmi scrie că începe să nu mai audă"; „din vagonul acesta nu se vede nimic afară / într-un colț stau eu / fericit că nimic nu se poate citi în ochii mei / încă deschiși ieri 16 noiembrie 1980").

Descifrarea confuziei, a ceții care acoperă înțelegerea, se face prin urmare deseori cu ajutorul *literelor*, al căror simbol îl includ verbele mai sus amintite. În mod mallarméan, chiar corpul pare o literă: „Stai în picioare acolo-n adîncuri / ca o literă albă în noapte / alfabetul din care-ai căzut / e necunoscut e departe" *(O noapte)*. Ca la Meister Eckart, natura e un cuvînt mai mare închegat din litere vii: „O nouă pînză albă noi litere albastre / o nouă toamnă antică roade frunza / o nouă pînză albă se pregătește sus / ...noi, litere albastre încet vom deveni / (ce simți cînd corpul tău terestru / scrie ceva pe lume / cînd corpul se cuprinde / într-un cuvînt mai mare..." *(Retro vade)*.

E sugerată astfel și la nivelul literelor (=elementele sistemului) transformarea. Jocurile de cuvinte care abundă în poezia lui Nicolae Prelipceanu — precum „toamna doamna iarna varna", „ce lume ce fum e", „corbul devoră corpul" etc. — pot fi înțelese ca nuclee ale transformării. O singură literă modificată și lumea cuvîntului devine alta! Procesul muzical al transformării se vădește și în schimbarea literelor cu notele muzicale. Oamenii poartă pe frunte „cîte un portativ cenușiu" *(Înaltă trădare)*.

Armonicele *transformării* domină, prin urmare, poezia din volumele amintite; ritmul negațiilor le însoțește în permanență: „Nu recunoști trupul / ...și cu toate astea zi și noapte corpul se schimbă"; „în lumea asta / unde nimic nu se cîștigă / ci totul trece / totul trece dintr-un lac în altul, / singurătatea în altă singurătate"; „nu e chiar același lucru / cu mînăstirea de azi și cu mînăstirea de mîine / turnurile ei răsucite puțin / se modifică" *(Mînăstirea de ieri)*; „Nimic nu părea nefiresc nici firesc / nu se separase răul de bine / ...peisaju se schimba / întocmai ca la cinema" *(Secol uitat)*. Transformarea prezentului în trecut *(La ora șase și cinci într-o vară din antichitate)*, transformările sufletului de la o viață la alta *(Performanțe)*,

C-da 5737 coala 11

modificările incertitudinii (care devine claritate — simbolizată de „sticla cerului", „cutia de cristal", „palatul de sticlă unde ne vom refugia", avionul de sticlă din care pasagerii coboară transformați în pasageri de sticlă, apa care curge „ca o lespede clară și zbuciumată" sau un „șuvoi de sînge transparent", întîmplarea care ne lasă pe creștet „picătura ei de sticlă înghețată") — toate aceste momente ale continuei prefaceri revin cu o periodicitate muzicală, mereu însoțite de particula *nu*. Deschiderea la mișcătoarea diversitate a posibilităților se face întîi prin punere la încercare.

Armonicele „stării provizorii". Ritmul interogației. Dacă orice poezie nu poate fi cu adevărat înțeleasă decît după ce a fost înțeleasă întrebarea al cărui răspuns îl constituie — poemele lui Ion Drăgănoiu[1] dovedesc că investigarea caracterului problematic al lucrurilor înseamnă mai mult decît a pune, în mod parsifalian, întrebarea care trezește lumea la viață : înseamnă a depăși atitudinea potențială, a pune la încercare posibilitățile. Problema e nu numai întrebare, ci alternativă ; starea problematică înseamnă *stare provizorie*, pendulare între da și nu. Antologia lui Ion Drăgănoiu, *Starea provizorie*, încearcă tocmai acest ritm al întrebărilor de mare anvergură, ritmul alternativei.

„Să zbor ? dar cum, cînd măduva greoaie / mă țintuiește-n patul de lemne-ncrucișate ?" Pînă unde se poate zbura și pînă unde, duioasă, amintirea Grădinii de iarnă / își bifurcă potecile, domol ?" „Poți să ții marea în palmă ? / ...Poți oare să zbori, vîslind prin aerul cald cu o mînă, iar cu cealaltă, cu palma făcută căuc, în timp ce lumea doarme, marea s-o ții, răbdător și năuc ?" Tema zborului revine periodic și de fiecare dată o întrebare îi subliniază imponderabilitatea, oferind posibilitatea unei contragreutăți. Alternativa zbo-

[1] Ion Drăgănoiu, *Starea provizorie*, ed. Cartea Românească, 1981.

rului (condiția poetului) e suferința („răstignirea-n patul de lemne-ncrucișate") — atît cea fizică, durerea materială, cît și cea spirituală (amintirea unui paradisiac spațiu fără întoarcere, Grădina de iarnă, sau imposibilitatea de a „ține marea în palmă", de a cunoaște limitele).

Răspunsul nu e niciodată suficient. „Ne naștem din ce ? Întrebînd infinitul, aflăm că lumea visează un veșnic *aleph*. Dar nu ne ajunge și iar și mereu întrebarea..." *(Nici nu știi)*. Uneori, imposibilitatea de a afla răspunsul mulțumitor — ceea ce creează *starea provizorie* de ezitare — e acceptată de autor. Misterul, în fond, e unul din apanajele poeziei, el nu poate fi complet clarificat : „Dar mai scumpă decît orice carte, viață, / cal, toreador, taur din lume, știți ce poate să fie ? / ...Ei bine, nici n-o să aflați" *(Caz 00 : 06)*. Taina, tăcerea, sfiala sînt încă atributele poeticității ; răspunsul e chiar îndoiala. „Să nu ne fie teamă de tăcere. Pentru că sîntem trupul ei, oricum. Și de mișcare iar să nu ne fie teamă. / Pentru că sîntem drum. Și-atunci / spre ce să se îndrepte teama, cînd noaptea, singuri, ne mișcăm / în spații tăcute, cum tăcută-i lama / tăișului acestei constelații ? / Spre lipsa de prieteni ? Dar prieten mai bun decît îți ești / greu se-nfiripă. Dar teama ta de tine ți-e prieten, dar clipa ta / îți este clipă ? Și iată : afirmații, îndoială. Cuvintele alungă / poezia cînd sînt urlate. Nu și în cerneală. Să nu ne fie teamă de tăcere. / E-n noi o lume-naltă. / O sfială" *(Capricorn)*.

Dar dacă răspunsul e îndoiala, ezitarea, provizoratul alternativei, ce rost mai are totuși întrebarea — și mai ales revenirea ei periodic-muzicală ?

În „miracolul trecerii dintr-o lume în alta / greoi, bolovănos, implorînd ideea să capete carne", cuvîntul are nevoie de interogația ritmică așa cum ar avea nevoie de trepte. Provizoriul-tranzitoriu (construcțiile din nisip, alunecările pe lungi povîrnișuri, alunecările discurilor de aur deasupra cîmpiei, transformarea clipei în praf de argint, transformarea lui Silen în delfin, a pianului în salamandră, momentul de fluture, transformarea stării provizorii pe care o locuim într-un gînd

al altcuiva despre noi, etc.) are la Ion Drăgănoiu o greutate, o lentoare compactă, care nu poate fi stîrnită la continuă mişcare (evoluţie) decît cu ajutorul întrebării. „Uşurinţa mă sperie. De a mînui cuvinte. De a face din vorbirea alunecoasă, greoaie, imposibilă, ceva fluid, o melodie alunecoasă". „Dar de unde să-ncepi?" se întreabă poetul în *Camera albă*. „Şi nu uita: ceea ce faci nu e o disecţie. Ci o vivisecţie. / Poate să doară. Poate să moară. / Umblă cu grijă printre straturile vii, palpitînde. E-n ele / şi viaţă şi moarte. E chiar Fiinţa ta. / Carnea ta de secunde".

Valul de întrebări creează un anume suspens în aşteptarea constatării deciziei: nu e vorba de simple întrebări retorice, lipsite de un adevărat obiect al interogaţiei. „Ne naştem din ce? Întrebînd Infinitul..."; „Unde începe şi unde se termină creanga uscată pe care păşim?"; „Ce poţi să povesteşti despre întîmplări / pe care nici tu nu le ştii prea bine, care nu te locuiesc, nu sînt în tine?"; „Ce fac poeţii?... Ce fac hăitaşii aceştia de vorbe?"; „Dar om e doar atît?"; „Şi dacă tot ce atingi se transformă în lucrul visat, urmărit / de pedeapsa dorinţei, aşa cum odinioară într-o veche legendă, în aur?"

Armonicele Analogiei. *Ritmul metaforei, ritmul simbolului.* 1. Desigur, ideea de „sunet armonic al cuvîntului" implică în primul rînd ideea de Analogie: perceperea fulgurantă a similitudinilor, anularea distanţelor (intervalelor) prin scurt-circuitul intuiţiei. Metafora rămîne principala esenţializare a Analogiei, ca unitate în diversitate: fiind comparaţie contrasă, s-ar putea reduce chiar la simboluri algebrice! Jocul recurent al similitudinilor (ritmul metaforelor care revin) e poate mai fascinant decît ritmul prozodic, decît incantaţia timbrelor intonaţionale: fiindcă „sparge pojghiţa superficială a cuvintelor", cum ar spune Wittgenstein[1], făcînd posibilă perceperea Analogiei pînă în adîncurile subconştientului.

Mai muzicală decît „muzica" prozodiei este, de pildă, la Mircea Dinescu tocmai cascada de metafore, comună tuturor volumelor sale, unind prin ritmul imaginilor recurente, chiar dacă în mod diferit recontextualizate, toate „etapele" evoluţiei sale. Serii strînse de metafore (măcar atîtea metafore cîte versuri are poemul) sînt de observat în toate volumele poetului, atît în cele cu structuri formal incantatorii de început[2] (rimă, metrică tradiţională), cît şi în urma „cotiturii" atitudinii sale faţă de poezie, în volumele de maturitate — ironice, amar-circumspecte, anti-utopice, avînd o vizibilă aderenţă la stilul post-brechtian[3] — *La dispoziţia dumneavoastră* şi *Democraţia naturii*. Revenirea la prozodia muzical ordonată în *Exil pe o boabă de piper*[4] — poate ca o sicronizare cu moda *retro* din muzica europeană a zilelor noastre, cu poezia rimată care revine în actualitate, sau poate o demonstraţie că „nu s-a pierdut nimic" din flacăra juvenilă? — nu şochează cîtuşi de puţin, aşa cum nu şocase nici schimbarea de odinioară: ritmul metaforelor rămîne acelaşi, periodicitatea lor e un liant nealterat. „O muzică în univers decide / cîţi îngeri vor zbura din crisalide".

Urmărind stolurile de metafore care însoţesc evoluţia cîtorva motive în poezia lui Mircea Dinescu, se poate observa că schimbările de atitudine estetică nu le influenţează, că modificările sînt vizibile în planul ideilor, dar nu şi al metaforelor. Cine ar putea să desluşească, la o primă vedere, din ce „perioadă" fac parte analogiile care desăvîrşesc motivul *sîngelui*, una din dominantele tuturor volumelor: „floarea de sînge", „fitilul sîngelui", „luminarea sîngelui", „căci n-am trăit

[1] Ludwig Wittgenstein, *apud* Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, Torino 1973.

[2] Mircea Dinescu, *Invocaţie nimănui* ed. Cartea Românească 1971, *Elegii de cînd eram mai tînăr*, C. R. 1973, *9 sonete rătăcite*, *Proprietarul de poduri* C. R., 1976.

[3] Mircea Dinescu, *La dispoziţia dumneavoastră*, C. R. 1979, *Democraţia naturii*, C. R. 1981.

[4] Mircea Dinescu. *Exil pe o boabă de piper*, C. R. 1982.

cu sîngele prin sere / și n-am purtat cămașa numănui", „ghimpi de îndrăzneală pe sîngele meu lin", „și sîngele-mi va fi subțire goarnă", „un pieptăn îmi netezește sîngele pînă la disperare", „cu inchiziția-n sînge ca un eretic plătit", „ochiul sclav îmi cară fecioarele prin sînge", „în sînge leșuri dulci de fată mare", „privesc prin sînge ca prin geam", „sîngele din obraz — în cărămidă", „sîngele spart se ridică în vină". Atît în primele volume, cît și în cele mai recente, cuvîntul *sînge* și toate metaforele ce-l înconjoară stîrnesc aceleași tip de valuri, odată aruncate în lacul memoriei. De pildă: asonanțe fonetice, de tip *sînge-șuier* („șuieră prin mine-o coasă", „porii mei șuieră-n naiul de șoapte"), de unde asocierea *sînge-sunet (muzică)*: „adeverind o muzică-n țesuturi / cum liniștea e zestrea celor lași" ; „și muzica nu-mi mai despică vene", etc. ; ori, asocierea logică *sînge/curgere* („veneai pe rîu sau rîu erai / curgeai din mine pînă-n rai", „duios vei luneca pe sînge / în lotca părului bălai") sau asocierea (datorată rimei) *sînge-plîngere*: „Dacă poeziei nu i-ar fi milă de mine / și mi s-ar așeza pe față / cu pîinea înecaților m-ați căuta în lacrimi" ; „la ora amurgului contagios / ...mă podidește sîngele / tăiați-mi venele mai degrabă — să pot respira" ; „și nu știi dacă trebuie să chemi polițaiul sau ambulanța / cînd din gîtlej mi se-nalță amețitor / jetul de fericire sau de sînge".

Așa cum povestea oamenilor înaripați precede cu mult invenția unui aparat de zburat, jocul imaginilor precede trecerea naturală de la metaforă la simbol. Ritmul simbolurilor (concentrate într-un singur cuvînt) se întețește la Mircea Dinescu pe măsură ce poetul renunță la amețeala facilă a entuziastelor începuturi, la „primul jet" verbal sau sentimental. *Agrafa* („pînă cînd vită cu-nrăită ceafă / timpul mă prinde-n păr ca o agrafă") — semnificînd, ca și lanțul, supunerea în timp ; *capra* — gustul libertății primare (în Franța, „capris" a dat „caprice") — precum în poemul *Capra contemporană* ; călătoria — dorința de perpetuă schimbare („ca să cobori cu arta în stradă / să nu folosești și tu același lift hodorogit / în care s-au pus la cale atîtea afaceri cu cîntec...") ; *fluieratul* (respirația, simbol al vieții înfruntînd structurile moarte) ; *fluturele* (ușurătate, inconsistență : poetul „roade ciolane de fluturi" ; dar și suflet, precum se știe — și chiar renaștere, omul urmînd spre moarte ciclul fluturelui) ; *lampa spartă* (claritatea spiritului tulburată), *pieptenele* (raze ale luminii inspirației, pătrunzînd ființa prin creștet) ; *tigrul* (putere, ferocitate : poza poetului e așezată în cușca unui tigru înfometat) ; *macii* (sîngele) ; *cămașa* (corpul — cămașă pentru suflet), etc. Nu-mi pot propune o exhaustivă trecere în revistă a simbolurilor, dar revenirea periodică a celor de mai sus este, cred, vizibilă pentru oricine îl citește pe Mircea Dinescu. Mai interesante îmi par „substituirile" moderne de simboluri, atît de frecvente încît se poate spune că „înnoirea limbajului poetic" a început la tinerii poeți cu mult înaintea lui Mircea Cărtărescu (dar, desigur, e vorba numai de „punctele fundamentale" și nicidecum de acea frenezie a modernizării lexicale care caracterizează pe mulți dintre cei debutați după 1980) : *trenul* sau *tramvaiul* — substituind *dragonul* ; *liftul* — înlocuind zborul ; *profesorul* (evenitual, de limba română) — înlocuind *vechiul înțelept* ; *străzile, halele, marile magazine* — înlocuind *labirintul* ; *farurile* unui camion în noapte — trezirea și chemarea sufletului ; *buldozerul, computerul*, etc. — toate, „substituiri" care demonstrează că omenescul rămîne, chiar dacă imaginea se modifică — sau, cel puțin, se schimbă mai repede decît omul.

Aș conchide că tipul de metaforă nu se modifică, sau se schimbă mai încet, în timp ce simbolul, care e mai mult decît metafora, implicînd și o aderență la planul ideilor, se „înnoiește" odată cu evoluția estetică a poetului. Ritmul metaforei este oarecum static, sau de creștere prin aglutinare, în timp ce ritmul simbolurilor e dinamic, asimetric, cu neașteptate valuri de profunzime : reflex al suflului vieții înseși. Atît metafora cît și simbolul ilustrează cele două cadențe psiho-fiziologice vitale, bătăile inimii și respirația, dar bătăile inimii reprezintă o „măsură" fundamentală, în timp ce respirația depinde de tensiunea interioară, de undele afective, etc. Un poem care armonizează aceste

cadențe, care păstrează în „coșul pieptului" (al osaturii ideatice) atît suflul entuziasmului cît și rigoarea, reprezintă într-adevăr o reușită în genul experiențelor alchimice: nu mai depinde numai de voința autorului.

„Sînt un ins ridicol", spune Mircea Dinescu, „car imagini cu roaba". Însă mișcarea periodică de „răsturnare" a metaforelor și simbolurilor nu e nicidecum inutilă și nici ridicolă: chiar dacă poezia „nu poate face lumea mai bună", chiar dacă tigrul căruia i s-a azvîrlit o bucată de zahăr „nu se apucă să citească Shakespeare", ritmul prin care poetul integrează cititorul în marele Ritm rămîne totuși una din cele mai eficiente soluții de a capta disimetriile, de a „forța" fluidele psihice și magnetice să se concentreze, să acționeze într-o singură direcție.

2. Același ritm al simbolurilor, dar și mai aproape de „universalii" (deci și mai aproape de muzică) susține din interior poezia Danielei Crăsnaru. Volumele *Vînzătorul de indulgențe*[1] și *Șaizeci și nouă de poezii de dragoste*[2] sînt punctate de asemenea elemente: Himera, Realitatea, Viața, Timpul, Marile Scări, Marele Tîrg, Poezia, Hazardul, etc. Aceste metafore ale universalului, cu toate armonicele lor, revin însă ca niște puncte de contrast într-un cadru voit antiromantic, într-un limbaj foarte concret: „Vă asigur pe dumneavoastră cu întreaga familie / că nu spun nimic altceva / decît ceea ce spun. / De ce vi se pare că vorba *praf* / se depune imediat peste *tobă* / iar vorba *frînghie* își înmoaie silabele / în cuvîntul *săpun?* / Cuvîntul *mantie* nu poartă cu sine obligatoriu / un *stilet* otrăvit. / *Tristețe și sărăcie*, v-asigur, nu se acordă decît cu *viața mea personală*. / De asemenea, nu au nici o putere contagioasă cuvintele / din fondul zis principal, *umilință și boală*" (*Declarație*). Chiar „protes-

[1] Daniela Crăsnaru, *Vînzătorul de indulgențe*, ed. Albatros 1981.

[2] Daniela Crăsnaru, *69 de poezii de dragoste*, ed. Eminescu 1982.

tul" poetei în fața prezenței armonicelor demonstrează că asemenea cuvinte există și revin chiar atît de obsedant, încît poetul le poate respinge uneori ca pe un vacarm (ca în cazul clopotelor cu prea multe reverberații). Ted Hughes spunea într-un interviu că nu are nici un rost să folosești cuvîntul *smoală* ca să exprimi negrul lucios, șerpesc, de iad, dacă în versul următor vei scrie despre *fulgi*. Controlul cuvintelor și imaginilor e numit de el „capturare de jivine": aceste jivine sînt „geniile" (duhurile) cuvintelor. Conștientă de puterea acestor sălbăticiuni, pe care vrea să le țină în frîu, Daniela Crăsnaru nu strînge laolaltă prea multe cuvinte care au reverberații de sens, pentru a nu crea acel efect de pedală, de aglomerare indistinctă: „duhurile" verbelor ei sînt lăsate în libertate.

Renunțînd — nu numai în favoarea acestor „libertăți magice" ale cuvintelor, ci și în favoarea sonorităților acide, incisive — la subtilitățile impresioniste, armoniile evanescente din primele cărți, Daniela Crăsnaru își propune și ea întoarcerea la simplitate: acea simplitate care e o formă de apărare, în secolul al XX-lea, împotriva exhibiționismului și grandilocvenței, împotriva discursivității și chiar a ispitei romantice. Așa cum în muzică se recurgea — ca o „răzbunare împotriva tetralogiilor" — la muzica de circ sau de café-concert, așa cum erau puse pe muzică texte incredibil de terne (precum catalogul mașinilor agricole, care i-a inspirat lui Milhaud opera cu același nume), Daniela Crăsnaru se întoarce împotriva ei înșiși, împotriva exageratei confesivități, emoției prea locvace, purificînd cu lama fină a ironiei textele de expresii convenționale, ferindu-se de reverberațiile amestecate. Poemele sînt eliberate de dezvoltările inutile, avînd, cu instrumentație modernă, nostalgia muzicii primitive: percuția (toba mai ales) ritmează un „marș pentru tobă și clavecin", pentru cei care nu s-au lăsat înfrînți în lupta cu sinele, care nu dau înapoi în fața „ordinului de zi" adus de un „oștean al cetii". „Mi-am bandajat trupul și spiritul și aureola / cu cea mai aseptică fașă", declară poeta. „Gata cu spleenul, cu orice problemă insurmontabilă, / cu fîlfîirea-n aortă, cu nodul de la-

crimi, gata cu-acest desuet sentiment ilicit" *(Gata)*. „...Şi ce bine-i sub acest clopot de sticlă / pe care pictez cu ardoare un nou alfabet / din tăceri şi din pauze. / Afară, promptă, / Realitatea înghite cu voluptate Himera / drept pentru care capătă zilnic aplauze" *(Nu)*.

Noua muzică, „obiectivă", reţinută şi alcătuită din multe pauze (fiindcă, oricum, „un dispozitiv aude în locul nostru" şi e mai bine să înfrunţi cu tăceri şi cu pauze „destinul care recită acelaşi senin şi obtuz monolog") e în permanenţă confruntată cu luciditatea ironică, prezentă în simbolul *aplauzelor*: aplauzele care au pocnetul palmelor pe obraz „care fac perfectă orice execuţie" *(Arena)*, care sînt „leşurile unor foste urale" *(În linie dreaptă)*, care ritmează hohotele de rîs, scurte rafale, „locul geometric al celei mai strălucitoare cruzimi" *(Doi ani înapoi)*. Ce este poetul altceva decît un înghiţitor de flăcări răsplătit cu aplauze! „Întîmplări şi imagini. Ale Realităţii, desigur. / Ai vrea să le numeşti, să le redai tu identitatea, să sfarmi *tu* odată / curgerea asta anonimă, dar tenace şi copleşitoare. / Ai vrea să le numeşti, / dar cuvintele tale pîlpîie doar cîteva clipe înfricoşate-mprejur. Cuvinte pe care apoi te grăbeşti să le iei înapoi, să le înghiţi / cu perfecta stăpînire de sine a înghiţitorului de flăcări". Poetul e răsplătit cu aplauze cînd „execută la perfecţie, ca un cascador de elită / în locul tău, saltul triplu şi cîteodată mortal" *(Triplu-salt)*. Tot aplauzele răsplătesc „încăpăţînarea noastră, a mea şi a poeziei, de a mai respira" *(Temperatură şi puls)*. „tu ce faci acolo / sub piramida de gesturi / şi vorbe pustii? / Uite că încă respir. *(Aplauze vii)*." *(Dialog atemporal)*.

Simplitatea expresiei, sinceritatea ironică sînt — s-ar putea spune — simbolizate de bătăile ritmice ale tobei (bătaia de inimă, bătaia de ceas) în timp ce efectul cuvintelor şi imaginilor emoţionale (care, puse unele după altele, amintesc pedala de pian: se produce o persuasiune, dar e greu să distingi elementele acordului) apar în poemele Danielei Crăsnaru simbolizate de clavecin. Monodia ritmată faţă cu acordurile stufoase. Faţă de „sunetul reverberat îndelung" nu există alt antidot decît ritmul, bătaia de inimă „ca de pasăre cu o

singură aripă", bătaia pumnilor de copil „în membrana vîscoasă a zilei", bătaia de gong „a ultimei scene", adică acel alfabet primitiv „al aceluiaşi zilnic şi inevitabil / exerciţiu de exorcizare". Ceea ce ţine în mişcare poezia Danielei Crăsnaru este mai ales forţa indignării morale — o vehemenţă aproape rituală, întărită de ritm şi de rimă, care punctează fiecare idee cu o lovitură finală de clopot. Cîndva se credea în puterea satirei, în forţa punitivă a cuvîntului: o execuţie poematică era socotită mai eficientă decît una reală.

Ca în muzica de teatru a lui Dallapiccola, dramatismul, atmosfera de nelinişte şi chiar coşmar sînt obţinute cu mijloace foarte simple, de fapt printr-o pricepută exploatare a „timbrelor" poetice. Cititorul e implicat alături de autoare într-un ring al absurdelor aplauze, un teatru al necunoscutului, în care îşi poate permite să fie cu adevărat spectator, adică să existe, să trăiască fără să acţioneze — şi asta fiindcă poetul trăieşte şi acţionează în locul său. Daniela Crăsnaru reia, rotunjeşte" întîmplarea „într-o imensă sală de repetiţii, în care să-şi poată imagina „mîna salvatoare care te trage în sus de păr", în care să poată relua „de la disperare, de la confuzie, de la capăt" vieţile celor care nu pot sau nu îndrăznesc să trăiască.

Ritmul comparaţiei. Recurenţa comparaţiilor (forme mai primitive ale Analogiei) reprezintă în stilistică un fel de „dezgheţ" al neasemănării, al formelor statice, indiferente. Reflectînd o iarnă, un haos îngheţat („ordinea rece a indiferenţei", „raporturi îngheţate între lucruri) poezia lui Ion Mureşan[1] îşi obţine „sunetul fantastic de tăios" din „numele care izbeşte deasupra lucrului pe care îl denumeşte", adică din alăturări neaşteptate de elemente, din raporturi între realităţi neasemănătoare. Recurenţa comparaţiilor aduce altă or-

[1] Ion Mureşan, *Cartea de iarnă*, ed. Cartea Românească 1981.

dine: a respirației, a vieții, a „nebuniei înțelepte" — în starea lipsei de viață, a iernii Neadevărului.

Referindu-se, în marea lor majoritate, la artă, la poezie, seriile de comparații creează un anumit dinamism înviorător prin faptul că însoțesc de obicei un verb al mișcării, o direcționare a gestului: „Nu vorbesc în numele voluptății dar lucrurile le ating / cum coapse de femeie aș atinge"; „ca o cățea turbată s-a năpustit frumusețea asupra mea"; (aventura poeziei) „la orice mișcare îți sună în corp ca un șirag de bănuți de aur"; „ay, nici lucrările zeilor nu-s atît de superbe ca o mare cultură în declin / formele perverse și hermafrodite se înmulțesc asemeni celulei canceroase"; „cuvintele crapă în gură și pocnesc ca pietrele în pustiu"; „deschide ușa de parcă ar deschide gura unui cîine"; „îmi bălăcesc degetul în conștiință la fel de ușor ca într-un borcan cu iaurt"; „ay, trup al meu, astfel stai tu în lume ca o fiertură colorată clocotind într-o căldare de preț"; (cîinii) „se ling și se mușcă precum două concepții filosofice"; „auzul — ca un baston pentru orbi"; „cuvîntul se înalță ca șarpele din ou"; „grumazul flutură în urmă ca o mînecă goală"; „capul mi se lățește asemenea unei palme pocnind pe luciul unei pietre"; „de pe buze ca un fir de ață atîrnă un cîntecel"; „m-aș prinde cu orbitele goale ca și cu două ventuze de perete"; „trecem dintr-un an în altul ca dintr-o cameră în alta"; „nervii din tavanul capului (spînzură) ca niște felinare într-o cîrciumă"; „m-am rostogolit pe străzi ca o bomboană"; „singur ca un țipăt în curtea spitalului", etc.

Comparația reprezintă o fază rudimentară în stilistică (trecerea la metaforă s-a făcut și în poezia arhaică destul de tîrziu) așa că Ion Mureșan o folosește cu bună-știință atît de frecvent, pentru a sugera o lume primară. Iarna pe care o descrie nu e un anotimp rafinat, ci plin de greoaie zvîrcoliri, contradicții, lupte, o lume în care e nevoie de mișcări decise și comparații clare. Dacă spui limpede „ca și cum", al doilea termen al comparației se poate preface în realitate! De cele mai multe ori, comparațiile provoacă la Ion Mureșan o schimbare de context, de destin, nu sînt pur și simplu

gratuități. De pildă: „Elena în rochie colorată de bal deschide ușa de parcă ar deschide / gura unui cîine — ham ham mă ridic din fotoliu / și încep să latru ham ham" *(Poemul de iarnă)*.

Datorită comparațiilor, raportul macro/microcosmos devine foarte clar. Analogia nu mai rămîne, ca în cazul metaforei, o rezonanță enigmatică, surprinzătoare, secretă. Dacă starea poetului „se dezgheață", dacă își înfrînge teama de singurătate, lașitatea, neîncrederea, se va schimba și *timpul* descris (iarna, noaptea), se va schimba și *decorul* (piatră, metal, vegetație neliniștitoare, animale ciudate — cîini, șerpi, dihori, viespii, gîndaci de bucătărie), se vor schimba și instrumentele muzicale (trompeta, instrumentul care sugerează necesitatea strigătului, apocalipsa, etc.). Vocea poetului e în raport direct cu „urechea omenirii": „Dar mi-e dat mie să văd cum galbenă și mare ca un stîrv de oaie / urechea omenirii plutește pe apele unei mlaștini / printre albe stînci de calcar și foșnitoare pîlcuri de trestii. / Zadarnic noapte de noapte cu auzul înfipt în urechi ca un baston pentru orbi / pipăi crăpăturile memoriei, / căci nici măcar un șobolan nu iese și nici un șoarece de cîmp / și nici gîndacul de bucătărie, răzbate numai vocea mea din care cuvîntul se înalță ca șarpele din ou și se repede la lucrul denumit / și-l umple de bube și semnificații" *(Izgonirea din poezie)*. Muzica în stare să trezească „urechea omenirii" nu e nicidecum una idilică, dulce (aceasta, după Ion Mureșan, mai degrabă adoarme și chiar ucide): „Orice gînd stîrnea muzica în lucruri / mulți pieiră-n sunet dulce sugrumați — / prietenii mei culcați pe paie în moară / cred că visau că vor fi împăiați" *(Prietenii)*. Vocea — ritmul poeziei — trebuie să fie mai degrabă „un gîlgîit de conductă spartă", un strigăt care să risipească „pîcla alburie mirosind a drojdie", masca, „peruca aspră din păr de porc / (pusă) de-a-dreptul pe pielea inimii, pentru o mai bună / disciplinare a sîngelui", „raporturile înghețate dintre lucruri". Lumii primare, căreia îi corespunde și o stilistică primară, nu i se pot opune nuanțe ci numai *strigătul*: „Văd lumini printre aburii mîinilor: a venit vremea să strig și eu / pe sub bur-

ţile simbolurilor. / La fel cum în copilărie mama mi-a făcut o ureche din cîrpe, m-a mîngîiat şi mi-a zis: / — Ia-o şi strigă în ea pînă o faci ferfeniţe! / ...Acum vreau să strig în gura cuiva, fie şi în gura surdului mut."

Ritmul hiperbolei. Dacă poezia este „o lungă scrisoare a veacului scrisă pe propria-ne piele", cum spune Magdalena Ghica în volumul de debut[1], zgîrieturi adînci ale diamantelor de sticlă (mărgelelor de sticlă) înfipte „direct în carnea albă a pieptului", reacţia poetului nu poate fi decît extazul şi durerea, ori atît extazul cît şi durerea sînt stări hiperbolice, care „aruncă dincolo" *(hyper-bollein)*. „Omul, spuse el, un sfert e aici, restul e dincolo. / Ca un aisberg în apele reci ale oceanelor albe. / O cîrtiţă scurmă materia pe dedesubt iar la suprafaţă se vede / o movilă umblătoare, crescînd, crescînd, descrescînd... / ...nu mă văd, sînt o lume, domnule, un univers, / nu-mi cunosc marginile, dar precis sînt acolo, / am o mie de forme, cincizeci de milioane de / nume şi infinite posibilităţi de alegere" *(Frumos ca o idee generală)*. Complexitatea ipostazelor fiinţei (temă predilectă a multor tineri — Matei Vişniec, Ion Mureşan, Mircea Cărtărescu ş.a. — complexitate năucitoare, de înţeles la o vîrstă a începutului căutării de sine), complexitatea lumii, a problemelor veacului, a aparenţelor, etc. ,determină de asemenea nevoia de hiperbolă: „O, complexitate! probabil aceasta este, atîta este, astfel este materia şi anti-materia şi hiper-materia..." Exagerarea trăsăturilor realităţii pare a fi mai presus de voinţa poeţilor, deoarece însăşi realitatea secolului în care trăim „aruncă dincolo" de închipuire.

Acumulările de hiperbole din volumul Magdalenei Ghica, repetiţiile, enumerările, întrebările care cuprind exacerbări de imagini, ar putea da impresia că au un ritm de creştere, dinamic, poate chiar exploziv; ori nu

[1] Magdalena Ghica, *Hipermateria*, ed. Cartea Românească 1980.

e aşa; tehnica poetei nu cultivă exagerarea în sine, ci exagerarea ca balon-materie primă pentru acul ironiei. Realitatea care se umflă de semne bune şi rele e rapid „dezumflată" de gloanţele mărgelelor de sticlă. Nu „palavrele" ci esenţa rostirii trebuie să opună poetul hiperbolicei realităţi („o, generaţia mea, de ce te ţii de palavre atît?") A vorbi înseamnă „a scoate în văzul tuturora, în lumină / viscerele însîngerate ale zilei de azi: ale mele, ale tale, ale noastre. / Dezgoleşte-te. Proba adevărului este / rana care eşti tu întreg: drapele, litere, cifre, limba / maternă. / ...O bucată din lumea ce se deschide asupra ei însăşi / acest gîtlej, această gură croită cu arma / care vrea să trezească, strigîndu-se" *(O, generaţia mea)*. Poemul trebuie să fie „o lungă tăcere cu dinţi care urlă, lucrul cel mai absent cu putinţă, coerenţa contrariilor, o boală dureroasă, ca o biciuire a simţurilor, lăsînd urme de sînge" *(Poemul)*, trebuie să fie jertfă, sînge amestecîndu-se cu al „hranei ce se azvîrle continuu pe străzi" *(Poesia)*, o „muzică aspră de deşteptare" *(Apărarea lui Socrate)*. Chiar şi această artă poetică obişnuită în poezia modernă (cuvîntul, strigăt care trezeşte conştiinţa) pare propice hiperbolei. Luciditatea are de dezumflat multe baloane. Nu numai această exagerare a credinţei în puterea verbului, ci şi: hiperbola Utopiei *(Carte poştală ilustrată)*; a Vieţii totale („această piele cu o mie de simţuri / matcă neagră şi roşie, marele ochi hămesit / acest pretenţios cadou nedorit care sub bijuteria de aur ascunde o bombă cu ceas" — *Viaţa totală)*; hiperbola atotputerniciei Conceptului *(Tinereţea, Fotografie la minut, Să ne merităm cu toţii conceptele, Marc, Conceptele)*; a lumii armonioase, coerente *(Despre Goethe)*; a ereditaţii şi geniului *(Marca fabricii)*; a civilizaţiei *(Accident)*; a nevoii de metafizică *(Genialoidul, Poem de dragoste)*, etc.

Urmărind, de pildă, imaginile prin care Magdalena Ghica hiperbolizează realitatea (sau, mai bine-zis, notează realitatea care este ea însăşi hiperbolă), cititorul va remarca frecvenţa cîtorva motive. Motivul *femeii bătrîne*, atotştiutoare, atotnăscătoare, „mumie fardată", obraz tatuat cu litere albastre şi strîmbe („cuvîntul vic-

torie, / lățit acum monstruos, asemeni / inscripțiilor nerușinate de pe arborii tineri"), hoașcă umblînd „spăsită cu creieru-n mînă", femeie orgolioasă care nu iubește nimic, „oglinda formă bună la toate dar goală", femeie de casă, fără pretenții, pregătind de mîncare pentru „o cantină întreagă, o armată de geniu subpămîntean, aerian și terestru", avînd „fața sulemenită și rasă (are mustață muierea) mîncată / de coșuri și bube, dar generoasă, / o conopidă, melasă, ciupercă de foc, măruntaie, explozii, / „peisaj după bătălie", pat după dragoste, o celebră / istorie desfrînată și păcătoasă / ca o piramidă de capete / un atroce ospăț fără margini, femeia cu o mie de sîni / bună azi, bună mîine, bună zece mii de săptămîni. / În coama ei creață cum șadem, furnicile, microbii, căpușile (găurile, fantele, ușile) / atunci cînd își închide căscînd / gura lată fardată cu o tonă de ruj purpură sînge / Dă să ne-nghită, să ne mestece, în brațe ne strînge / parc-ar fi o sărutare de dragoste, extaze, contopirea cu cosmosul, epifanie". Pare a fi mitul Geei în haină modernă! Mitizării îi urmează însă pe dată demitizarea: „Te cunosc, femeie, știu bine mizeriile trupului tău de nimic / ...pămînt bătut de atîtea picioare și spălat de atîtea valuri de sînge / ...Tu ești asemeni vechii iluzii, oglinda, / semn obscen și simbolic pe toate obiectele / ...nu ai chip, ai prea multă substanță, / prea ești totul, nu ești nimic..." (v. poemele *Eternitatea*, *Victorie*, *Inima*, *Fotografie la minut*, *Să privim realitatea în față*, *Femeie*).

Același flux-reflux (exagerare-demistificare) guvernează toate acumulările de hiperbole. Ritmul este de valuri care bat la țărmul mării, o „naștere repetată la nesfîrșit pe pelicula cosmică" — ritmul mării, „o gură plină de sînge, infinitul bătut în cuie de tablă pe țărmuri pline de resturi umane, răni / mici, răni fără margini, un vechi concept filosofic / înspăimîntător de rostit... marea, / care poate ar salva lumea". Poeta intuiește sensul eschatologic al ritmului și „mimează pentru toți existența". Așteptarea salvării este, de pildă, ritmată prin repetarea aceleiași sintagme („Un bărbat, o femeie și cei doi copii... așteaptă ceva / camioanele

părăsite noaptea la marginea cîmpului așteaptă ceva / Cartoful adînc îngropat în pămînt / încolțind, așteaptă ceva. Și ochii tăi așteaptă ceva / Discursurile, afacerile, marile teorii cosmologice / așteaptă ceva, teoria luminii așteaptă ceva / ...morții în coșciuge așteaptă ceva (și continentele în derivă așteaptă ceva) / Semnele de pe ouăle de păsări sălbatice, din aer, din praf, infinitul mare și mic, așteaptă ceva, și / celebrul, eternul, primordialul fir de iarbă așteaptă, / toată lumea așteaptă, așteaptă ceva..." (*Ceva*). Ritmul dă încredere, e propice îndemnurilor încurajatoare: „Dar minunile, minunile urmează să vină precis! pregătește-te! / revelațiile și enigmele, iluminările și misterele / ...sînt pe aproape, există, fără-ndoială, sigur, precis, pregătește-te! (*Pregătește-te*). După asemenea progresii suitoare, ironia are funcția pauzei în muzică: desparte ideile, subliniază, e un răgaz, o respirație, un nou punct de pornire.

Cascadele de hiperbole ritmează în poezia Magdalenei Ghica o macrorealitate, o hipermaterie, o „realitate care întrece toate măsurile", o lecție de adevăr „emisiune în direct pentru tot universul", un secol perfect, cu „temeliile pe o minge de fotbal", cea mai bună perspectivă a lumii, o mînă creatoare „hartă a lumii contemporane" — „mai mare ca tunul", un spectacol în fața mulțimii „ca și cum n-am scăpa, n-am muri niciodată", un trup-axiomă „scrisă cu ghilotina în sînge" și un suflet „ca un sex necunoscut cristalin și atroce, cu care să posezi universul", un joc periculos, stupefiant, mortal, „o țintă nebună, marele premiu", recordurile „super, extra, hiper umane", un glas care începe din pămînt „și sfîrșește în ceruri, în sisteme galactice"; chiar și jocul cu mărgele de sticlă e hiperbolic: se joacă la scară mare, cu ființe care înaintează „ca o bilă de sticlă / (visătoare, fantastică, apocaliptică sticlă) / pe autostrada plină de mașini infernale în plină viteză / tăind în toate direcțiile cîmpia și spațiul". În fața unor asemenea exacerbări, loviturile care aduc la dimensiunea obișnuită sînt mult mai puternice, ritmul

C-da 5737 coala 12

de creştere-revenire se desfăşoară în nuanţe puternice, totul sună fortissimo. Pînă ce intervine din nou ironia, ca o pauză generală înaintea unui acord final.

Armonicele perifrazei. Cele două direcţii în care s-a manifestat pînă acum poezia lui Traian T. Coşovei[1]: indică un ritm dinamic, de explorare, aspiraţie şi aventură, şi altul static, al analizei microscopice, metodice, în care prevalează analogiile. Contrastul este între momentele de „salt" de la o stare de spirit la alta, de la un adevăr la altul (cu momente de directeţe tăioasă) şi între cele de nuanţe meticulos ordonate: de parcă în natura poetului s-ar lupta dorinţa de a privi viaţa fără subtilitate, sărind direct la concluzii, cu fulgerări aproape profetice de intuire a viitorului — şi dorinţa de a cerceta lumea cu atenţie, de a nu scăpa nici un amănunt, de a vedea în poezie o metodă a ordonării (cuvintele elocvente înşirate precum perlele şi nu strălucind la întîmplare). Discursivitatea predomină, dar precum spunea Saul Bellow, trăim într-un veac al discursivităţii. Numai un val uriaş de vorbe, o melodie infinită, o nestăpînit-calculată revărsare sonoră poate fi pe măsura unei contemporaneităţi atît de complexe: „Apoi timpul calculează deasupra ta cu cifre de plumb. / Cartiere cu birturi şi cafenele se împrăştie în stradă ca măruntaiele unui animal doborît. / Un sînge magnetic electrizează firimiturile ferestrelor, / îmbărbătează fălcile muzicale ale orbilor, / întărîtă mulţimea privind răsăritul şi-apusul prin lentile afumate, / bocănind, pîndind, aşteptînd de-a-lungul pieţelor pustii, / de-a-lungul ceasurilor şi zilelor pustii de o viaţă. / „Acum, sub orgoliul cetăţilor se descompun morţii". / Sporovăiala lor umple cerul ca un imens dirijabil furios / împiedicînd venirea nopţii, răsăritul lunii de

[1] Tonul discursiv-retoric din *Ninsoarea electrică*, 1979, *Cruciada întreruptă*, 1982, *Poemele siameze*, 1983, şi cel „mecanic"-suprarealist, în căutarea unei ordini individuale, din *1,2,3, sau...*, 1980.

ananas / în zburlirea antenelor încordate. / Şi-aici, sub clopote de cristal, sunetul picură din tavan. / Din venele dansatorilor ţîşnesc cîntece — / flăcări nemişcate, explozii ale albului / smulse din pielea ta uimită" etc. (*Întoarcerea bumerangului*, II). Lumea e descrisă pe larg, analogiile sînt rămuroase, poemele deschid întruna paranteze şi „melodia infinită" ar fi oarecum obositoare dacă n-ar fi construită savant, din nuclee apoftegmatice care centralizează ideea. „Moartea e o lună de miere / pe care o petreci numai cu tine"; „moartea e prima fată pe care-o înveţi să săruţi"; „viaţa ta e o mărgică de mazăre legănată la sînul naturii"; „iasomia e o întrebare aşteptînd în zadar un răspuns. / Un cuvînt — o insulă unde nu mă va găsi nimeni, niciodată"; „dragostea e un dinte de lapte aruncat pe cel mai înalt acoperiş"; „trăiesc într-un bici de lumină"; „viaţa ta — un nor de porumbei peste domul invalizilor" etc. Privită cu atenţie discursivitatea lui Traian T. Coşovei e centralizată de asemenea metafore-definiţii, după cum „melodia infinită" wagneriană are de fapt numeroase capete care o fac oricînd „finită": aşa cum orchestra intervine cu leit-motive în mijlocul unui recitativ, ca mijloc de adîncire psihologică a textului, metaforele-definiţii reprezintă adevăraţii sîmburi tematici în jurul cărora poemul se desfăşoară ca un comentariu. Impresia este de construcţie circulară, de „plinuri" şi „goluri", golurile fiind umplute cu descrieri minuţioase ale unei atmosfere de *Götterdämmerung* (cel mai clar, în *1, 2, 3 sau...* — o atmosferă de decadenţă fanariotă, în care mătuşile cu ochi ficşi, Infanta plictisită, Unchiul Chiriac „cu fumuri ale deşertăciunii şi păreri nebuneşti", verişorul Anton etc. declină din plin „minunatul absurd, frumosl absurd al lumii contemporane" şi unde repetarea în crescendo a secvenţelor dă un aer hipnotic, „nesănătos": „Unu doi trei, unu doi trei / cu inima-n săbii, cu inima spartă, cu inima goală / strigă prin somn martorii atracţiei magnetice / şi plîng cu lacrimi verzi, atinse de coclеală"; „Unu doi trei, unu doi trei, unu doi trei / În oraşul cu case de biscuiţi şi străzi de marmeladă / dragostea e un orb flămînd la un colţ de stradă"; „Unu

doi trei, unu doi trei, unu doi trei / — în orașul cu arene, cortine și trape / pianele aveau numai cîte două clape" ; etc.). Nu are rost insistența asupra construcției muzicale din *1, 2, 3 sau*... deoarece ea este mai mult decît evidentă (chiar ritmul ternar, evocînd valsurile danubiene cîntate mecanic și trist, reprezintă emblema construcției : „Unu doi trei, unu doi trei, unu doi trei / Fin de siècle — sau piane mecanice plîngînd pe podele / pe care decad mătușile în rochii de bal și dantele"...) ci mai interesant de urmărit este modelul muzical în volumele „discursive" : *Ninsoarea electrică, Cruciada întreruptă, Poemele siameze.* În viziune de amănunt, acestea sînt bipartite. Elemente simetrice asigură echilibrul : vederea de la mansardă, asupra orașului cu cîini vagabonzi etc. / vederea din saloanele cu foșnitoare rochii, în care viața e un „transaltlantic alb, pîlpîitor" ; peisaje citadine, „o lume de nichel" cu idoli de cauciuc, străzi ca niște benzi rulante, conducte urlînd întinse la maximum, cabluri electrice încinse la roșu etc. (toată recuzita citadinilor obsedați de „țevăria răsucită a marelui eșapament") — în echilibru cu peisaje maritime „primordiale" și „verdele carnivor" ai ierbii ; naratorul care și-a păstrat puritatea morală a adolescenței (un Parsifal bucureștean, aș spune în glumă) — și marele număr de personaje vinovate ; realitatea — în amestec cu alegoria ; fața nevăzută a lumii fulgerînd printre elementele lumii văzute etc. Traian T. Coșovei — deși aparența e alta — acordă realității numai atîta atenție cîtă îi trebuie pentru a demonstra o lege generală. „În plin alfabet al orbilor să aprinzi un chibrit". Leitmotivele sale sînt susținute de „pribege armonii", „viori desfăcînd pieptul orbului / pînă la coaste, pînă la zgîrciuri, pînă la măduvă / lăsînd să se scurgă firicelul de sînge al cîntecului". Ritmul versurilor ample, bogate în perifraze, acumulînd „imagini, analogii, simboluri", presupuneri și concluzii — e străbătut de săgetătoare strigăte, care se aud sau nu : „Gura mea se deschide o subsuoară de pasăre fără să înghită nimic", „Vorbe care coboară o bîtă pe spinarea unui mușuroi de felahi". „Să vorbești, să vorbești, să vorbești / sperînd, tresărind, bănuind că, odată și odată, / sîngele tău luminos / va iscăli întunericul". „Aș putea să deschid gura și să sparg / piatra pătrată a nopții". „Fiecare clipă i-un ac de gramofon / ce zgîndăre o muzică, o păcătoasă liră". „Zidurile urlă la o simplă atingere". „Drumul pe care mergem ia forma roții / și se rostogolește la vale cu un strigăt". „Gura mea a descris totul cu un strigăt".

Precipitările de metafore, acel *allegro* care întretaie uneori sinuozitățile poemului, nu înseamnă la Traian T. Coșovei alegrețe, veselie, ci iminența unui accident. Un „dicționar al ideilor" ar pune în evidență marea frecvență a cuvintelor cu grave rezonanțe, precum *moarte, timp, strigăt, cuvînt, adevăr, memorie* etc. Dar efectul cinetic continuu, mișcarea spre interiorul sensurilor, nu îngăduie acestor „pedale" să devină plictisitoare sau obsedante, înlăturînd posibile banalități sau stereotipii. Discursivismul care gravitează în jurul unor asemenea cuvinte-aspirații esențiale precum și în jurul nucleelor aforistice e de fapt o expansiune a aspirațiilor autorului, a înclinației sale spre explorare, spre „încercarea aripilor" în mari călătorii spirituale : o formă a adresării și în același timp, a înțelegerii lumii. Desfășurarea amplă, cenzurată de o mereu trează inteligență, îl așează pe Traian T. Coșovei (prin toate tehnicile poetice folosite) sub semnul subiectivității angajate, în care toate cuvintele sînt sunete care modelează o anume stare, în care, schimbînd chiar și un singur accent expresiv, s-ar modifica automat, ca într-o melodie, „starea de suflet".

Armonicele „șocurilor lexicale". Într-o lume sonoră al cărei înveliș e emis de un *moog sinthesizer* subteran, în care se aude numai „pocnetul ușor al pistoanelor / împingînd orașul în frunze", flipperele huruind fericite, mașinile de scris cu labe păroase foșgăind pe tavan, în care străzile sfîrîie ca sifonul, pavajul mustește „beatlesul de pe albumul alb", flora intestinală gîngurește, benzi cu Bob Dylan, Amanda Lear și Kenny Rogers se topesc în „zgomotul compresorului de la

șantierul de vizavi", în care orașul e un „porttabac cu muzică", alcătuit din străzile cu nume de muzicieni din Floreasca, discoteci, benzi de casetofoane ca niște magistrale de diamant, în care părul iubitei alunecă precum un camion fructexport, fantomatic și moale", gălăgios ca un fum de țigară, în care fanariotice sunete de mahmudele, țechini, zahăr candel, marțipan, staniol, brizbrizuri, zorzoane, bairamuri, sidefuri, bricege, mărgele, „feregele-n ferometale", se amestecă, în răsăriteanul lor foșnet, cu apuseanul vuiet de autobasculante, mașini TIR, escavatoare, tranzistori, mixere electrice, frigorifere de autoservire, televizoare, pick-up-uri, tramvaie — într-o asemenea lume sonoră explozivă și zăpăcită e greu să descoperi la prima vedere firul melodic. Și totuși el există, ba chiar e o veche romanță (chiar dacă astăzi cîntată pentru o „cauciucată Zarază"), un lied romantic, un cîntec al trubadurilor, un *mawal* oriental!

Mai mult decît volumul de debut[1], *Poemele de amor* de Mircea Cărtărescu[2] dezvăluie, sub veșmîntul unei frenetice înnoiri lexicale, structuri pe care cititorul de poezie le va găsi, de mii de ani, neschimbate. Și ca să nu fiu învinuită de exagerate orientalisme (deși este știut că poezia de dragoste europeană e datoare, prin filieră hispano-arabă, Orientului) voi aminti doar cîteva clișee ale trubadurilor — aceleași și în poezia „primilor noștri poeți" — care pot fi regăsite întocmai și acum, spre sfîrșitul secolului al XX-lea, și la tinerii poeți care își doresc o „nouă sensibilitate": dragostea ca putere înnobilatoare („am fost deștept pentru tine, am scris cărți pentru tine... m-am cultivat pentru tine"); începutul fulgerător al iubirii („atîta lumină era pusă în fondul de ten de pe umerii obrajilor tăi..."); întrebările despre sensul iubirii *(wat is minne? que est amors?* — la Mircea Cărtărescu:" ce este o senzație? ce iubește? și dacă nu există nimic, cum există / senzația asta de înserare progresivă?"); semnele și efectul iubirii (iubirea ca boală, a corpului și a spiritului: „mi-am zdrențuit inima, diafragma, plămînii umblînd ore în șir pe aleea circului delirînd și gesticulînd cu pajiștea..."; plăcerea suferinței: „mi-am băgat unghiile în podul palmelor pentru tine /... și am rupt cu dinții fața de pernă doar pentru tine"; iubirea ca nebunie: „mi-am amestecat într-atîta obsesia încît creierul meu a făcut paradontoză"); moartea din iubire („am murit pentru tine"); implorarea milei de la cea adorată („oh, umple-mă de carii, dulceață, / îmbolnăvește-mă de boala incurabilă a zăpezii /... permite-mi să te văd, să te dezbrac..."); lauda iubitei, a frumuseții și calităților ei (la Mircea Cărtărescu, personajul eliberează din degete lumină, e șampania cargoboturilor, are un corp lustruit ca o bombă, ca un baton de dropsuri otrăvitoare, etc. — e „o superstiție, o hiperrealitate cu zeci de miliarde de fețe"); preaslăvirea în versuri a celei adorate (căreia i se pun în seamă puteri supranaturale: „provoacă descărcări clonice, ciobirea veiozelor, declanșarea automată a aparatelor de fotografiat din vitrine, / în urmărirea hazardului, spectrului, anvelopei"); învinuirea iubitei de a fi ucigașă; dragostea din copilărie („puteai să fi fost tovarășa mea de hoinăreli prin parc sau pe la scara unu acum vreo douăzeci de ani / n-aș fi știut că ești altfel decît mine sub șorțuleț, / ne-am fi jucat așa de frumos..."); fatalitatea în iubire („ți-am fost predestinat, ți-au făcut vaccine contra mea și totuși..."); transpunerea iubirii asupra persoanelor sau obiectelor care sînt în preajma iubitei („de-acum, pînă și șoferului tău mă adresez cu efendi / pînă și lustragiului tău îi dau voie să-mi zică băiete / îi spun da, massa, gulerașului tău cu dantelă / îi croiesc agrafei tale de păr rochii din zeci de metri pătrați de vitrină") etc.

Revenirea periodică a acestor teme, clișee, motive (prezente, începînd cu poezia arabă *udrită*, în toate momentele esențiale ale liricii de dragoste universale) este constantă, canavaua pe care poeții brodează: noutatea broderiei lui Mircea Cărtărescu este, cum s-a spus de multe ori pînă acum, aceea a înnoirii lexicale.

[1] Mircea Cărtărescu, *Faruri, vitrine, fotografii*, ed. Cartea Românească 1980.

[2] Mircea Cărtărescu, *Poeme de amor*, ed. Cartea Românească 1983.

Nu clișeele preluate contează, ci noua lor haină. Și, mai mult decît atît, „muzica" șocurilor de limbaj, bine-raționată. Știind bine că lexicul poetic rămîne în urma celui de toate zilele, Mircea Cărtărescu și-a propus, în analogie cu mișcarea *beat*, o colocvializare totală a limbajului, o supra-încărcare de expresii care n-ar fi pătruns — de la sine — decît după ani și ani în poezie. Dacă poeții promoției '70 n-au ocolit „ultimul răcnet" în materie de exprimare, ei au făcut-o însă cu prudență, tatonînd și îndoindu-se că sub asemenea „răcnet" (cuvîntul mă duce la Ginsberg) s-ar putea ascunde muzica, echilibrul. Mircea Cărtărescu însă și cîțiva dintre colegii debutați în jur de 1980 nu mai au nici o reticență în această privință și tocmai acest lucru constituie originalitatea „muzicii" textului lor. Periodicitatea percepută a șocurilor lexicale (administrate ca o aluviune năucitoare) transformă în ritm, în melodie, ceea ce la început părea să zgîrie urechile. Acum, după numai trei ani de „tratament" cu vorbirea de toate zilele în poezie, nu se mai miră nimeni că în universul poetic au pătruns „vremea nasoală", „femeia de ebonită", izotermele și izobarele, oxigenul, azotul, spira AND-ului, anvelopele, eșapamentele, taxifurgonetele, suflul sistolic, leucoplastul, je m'en fichismul, cîmpul bioelectric, anabolismul și catabolismul, șublerele cu micrometru, fufa, fița, plexiglasul, navetele de Radeberger, „pe bune", frucola, etc. Din aceste mărturii lexicale unele vor dispare, vor suna anacronic, în foarte puțin timp (*O seară la operă* e poemul-program al evoluției limbajului și al datoriei literaturii, în stil joyce-ean, de a o urma), altele vor deveni constante ale exprimării poetice. Modernizarea limbajului e un amănunt șocant cînd se face brusc, voit, cu program, așa cum se întîmplă în cazul de față: ca orice lucru forțat, provoacă reacții. Dacă n-ar fi existat acest bombardament de neologisme și expresii argotice, nimeni n-ar fi privit cu mefiență modernizarea. Dar ritmul rapid, exagerat (fără de care nu se putea împlini „programul") aduce cu sine supra-saturația și poate chiar enervarea. Acum, pe moment. Dar se va mai observa oare peste ani și ani schimbarea? Citesc uneori poeme

din secolul al XI-lea despre care comentatorii spun că diferă fundamental față de cele din secolul al X-lea — iar eu nu observ nici o deosebire!

Muzicalitatea poemelor lui Mircea Cărtărescu nu se datorează însă exclusiv ritmului șocurilor lexicale (care reprezintă un nivel sonor minor). Revin constant în cele două volume nu numai cuvinte, ci și imagini, mituri, viziuni. Jocul cu mărgele de sticlă se transformă la Mircea Cărtărescu într-un joc cu mărgele de celofan: ironia, neîncrederea, sentimentul fragilității lumii și inutilității „perfecțiunii de artă" îl fac să acorde mai multă importanță efemerului. Lumea nu are „nimic metafizic, doar o nervozitate fără greșeală, doar un fel de scîrțîire de celofan violet", termocentrala îndrăgostită e „de celofan roșu și ruj", iubita e „parcă făcută din celofan", sala de gală are un singur scaun de celofan, viața e „un fel de celofan violet prin care transpare un galeș pachet", femeia e un motor translucid care-și caută perechea, o „confederație tandră de sisteme și aparate" prin care se vede însă, Moartea, etc. Lumea are o transparență foșnitoare și artificială, e un glob care poate să ardă cu flacără într-o clipită. Paronomasele (cuvintele care lasă să transpară prin ele alte cuvinte) se potrivesc bine acestei lumi: „erai noli me tangere printre cercei, brelocuri, porțelanuri și talgere", „visai să-ți bei cafeaua în cafenele / de geam, cu giuvaeruri la giurgiuvele / că își privește cu o privire ciudată / pilat din pont subțioara ta depilată / și că printre otomobile, cochetă, / treci demacheată pe-un bulevard de mochetă" (*viziune de seară*). Timpul, dorințele, *maya*, învelișul de iluzii al lumii, nu sînt decît un celofan de bomboană cu lapte: „sclipesc geamuri în piața de la bucur obor, iar șoseaua colentina e galbenă /... sînt curcubee-n benzină /... iar femei și eleve / privesc cu dispreț în vitrina de metalo-casnice. / mai sus copacii au dat muguri prin curți / ...așa că m-am așezat pe bordură și am privit iarba care sclipea. / ia te uită, o albină tăvălită prin praf / un celofan de bomboană cu lapte / un gîndac cu o elitră zdrobită, fugind pe o parte, cîte nu se întîmplă / la rădăcina unui fir de iarbă, înfiorat / de briza de aer

cald suflînd dinspre ferestrele fabricii de sîrmă. / un cer albastru, soare, umbre-ncîlcite, zgomote de eșapament / șine aurii de tramvai, iarbă verde, rîme, gîndaci... / și-ar fi dorit mai mult Thao și Boddhisattva?" *(S-a dus amorul)*. Într-adevăr, între hindicul văl de iluzii al lumii și învelișul de celofan al bomboanei nu e decît o deosebire de foșnet.

IV. Muzică și gest. Poezie și gest

Teatrul instrumental. Preocupările mai recente ale lui Nicolae Brînduș îl situează în rîndul celor ce urmăresc prelungirea limbajului muzical în metalimbaj, mai precis în gest: teatrul instrumental — care nu e departe de acel *freies Zusammenspiel*, mod de interpretare ce oferă atît executanților posibilitatea de participare la actul creator, cît și publicului. Dacă Umberto Eco deplîngea, comentînd modul de receptare a muzicii contemporane, schimbarea publicului (nu mai sînt ascultătorii de altădată, în pas cu muzica vremii, dată fiind pregătirea muzicală a diletanților care, încă acum un secol, nu era mult deosebită de aceea a muzicienilor de profesie — însă azi „în timp ce crește nivelul general al alfabetizării și al culturii descrește numărul celor care știu să citească muzica", pierdere remarcabilă); prin urmare dacă publicul a devenit, prin „inegalitate" de receptare, pasiv, datoria compozitorului e să stimuleze acțiuni de libertate conștientă în audiție, să favorizeze deschiderea, multipolaritatea operei. Ciclul *Vagues* pe care îl propune Nicolae Brînduș (*Kitch N* pentru clarinet și bandă magnetică, *Trei strigături de alean,* pentru percuție solo și *Infrarealism,* pe un text de Ion Barbu, precum și *Prolegomene I,* pentru tenor și pian) urmărește atît prelungirea sunetului în gest, cît și stimularea atenției ascultătorului pînă la a-l invita să participe la „hazardul" (regizat) al creației; opera *La Țigănci* (scrisă „în formă de scoică: uvertura cuprinde toate entitățile muzicale dezvoltate ulterior) este poate cea mai completă sinteză a cestor preocupări (nu lipsește, alături de muzica gestului, nici aceea a memoriei, nici aceea „imaginară").

Studiile teoretice ale compozitorului urmăresc aceeași relație interpret-public-compozitor și ele sînt cu atît mai demne de crezare cu cît Nicolae Brînduș a trecut, progresiv, atît printr-o etapă de revalorificare (în stil post-enescian) a folclorului, a „pitorescului balcanic", cît și prin experimentarea procedeelor matematice sau prin inevitabila etapă serial-modală. Geometria sau mai bine-zis cosmometria devenirii, acea hiper-fizică în care eul creator își găsește deplina libertate, l-au făcut să fie atras în serialism de treptele vizibile, de secvențe (fiindcă nu e vorba de o creștere, în sens ascendent, ci de o desfășurare pe orizontală). Opera muzicală se desfășoară ca o seismogramă care, chiar dacă nu oprește lumea din cutremur, dă cel puțin ascultătorului iluzia că se poate mișca odată cu ea.

Teoretician al structurilor improvizatorice, promotor al semiografiilor non-lineare stimulatoare de fantezie în interpretare, Nicolae Brînduș propune în numeroase din lucrările sale — precum *Ideofonie, Antifonie* sau cantata *Vă stau vasale simetrii* — formule improvizatorice care se generalizează, ideograme cu suprapuneri de asemenea structuri. Voința compozitorului le determină însă „din umbră", varietatea expresiilor muzicale pare un desen a cărui dezvoltare a fost dinainte calculată, precum liniile unei scoici pornind dintr-un *punctum saliens* și dispersîndu-se sistematic. Cosmometriile, secvențele devenirii sînt în permanență vizibile. Chiar fascinat de muzica psaltică, de modurile orientale, de muzica fluid-continuă, de teatrul instrumental sau moderna *tape-music,* Nicolae Brînduș nu uită că arhitectura lucrării ar putea fi un ornament în sine. Secvențele sînt, de pildă, foarte vizibile în lucrarea *Dialogos sau Divagues* — al cărei titlu face o „expunere a planului" prin însăși grafia voită de autor:

ALO ⟩ G ⟨ OS
DI ⟨ VA ⟩ G ⟨ UES

O incursiune în istoria muzicii, pornind de la o pînză de continuă muzică, un vuiet sugerînd haosul primor-

dial, se structurează treptat în secvențe ritmice alternînd cu valuri meditative și puncte de maximă tensiune. „Cosmosul" creat prin mișcare presupune și aglomerări trepidante dar și foarte transparente secvențe care lasă vederii, de pildă, intonații modale, în speță intonații folclorice din Bihor. Momentele de concentrare a expresiei (după patosul dezvoltat spre exterior, după armoniile luxuriante) evocă o simplitate camerală. Și celelalte lucrări simfonice sau vocal-simfonice ale lui Nicolae Brînduș conțin asemenea momente de concentrare: *Simfonia-baladă* pentru orchestră, cor, tenor și bariton, cantatele *Mărturie* și *Inscripții*, cele *Trei piese pentru orchestră* precum și opera *Logodna*. Aceasta din urmă, compusă după *Strigoii* de Mihai Emnescu, urmează textul îndeaproape, urzind o strălucit construită polifonie între grupurile vocal-simfonice, vocile actorilor-recitatori și banda magnetică. Planurile solemne sau bocetele, dialogurile cor-soliști, planurile de ireale efecte (tremolo la corzi, „ecouri" la suflători) sînt voit secerate, delimitate. După efecte de maximă tensiune în *tutti*, magia textului eminescian e lăsată să lucreze singură: de pildă, sosirea lui Arald la bătrînul mag. Efecte de muzică antică (precum pizzicatele din final, sugerînd lăuta unui rapsod) și efectele electronice se asociază. Sînt de observat, în momentele de vrajă-blestem, semne care prevestesc experiențele din *Domnișoara Huss*, lucrare scrisă de Nicolae Brînduș la aproape un deceniu de la *Logodna*.

Balcanismul transfigurat, dialogurile clamate, cu aer de avertisment, coloratura magic-orientală a momentelor meditative sînt dominate însă în *Domnișoara Huss* de o altă tonalitate: ironic-malefică. Ritmurile crîncene, sugerînd obiceiuri arhaice, jocuri populare îndrăcite, propozițiile scurte, aproape suprapuse, izbind asemenea unor strigături, subliniate de percuție, acele „mecanice cadențe" voite de Ion Barbu depășesc viziunea carnavalescă, întregind o imagine a veșniciei morții. Nu e numai o asumare muzicală a „jocului în joc", ci o depășire a ludicului către esența sa aproape tragică.

Mișcările contrastante folosind motive ritual-folclorice transfigurate sînt vizibile și în *Solilocviu* și *Match*, unde „muzica vie" se împletește în permanență cu memoria benzii magnetice. Ciclul simfonic în cinci părți *Phtora* (denumit astfel după un semn în notația bizantină care indică „stricarea modului") urmărește „stricarea" notației clasice, lineare, care generează și un anumit tip de comportament muzical. În *Phtora I* planurile ușor de urmărit, secvențele clare, se organizează în jurul unui *do central* indicînd un sistem de durate, sfîrșind într-un bocet cu aluzii bizantine. *Cantus Firmus* sau *Phtora III*, scris pentru orice grup instrumental care are și un instrument cu claviatură (avînd rolul de *cantus firmus*) evocă un joc de șah, al cărui comportament a fost programat dar a cărui materializare depinde de jucători. Alcătuirea timbrală a grupului de instrumente și capacitatea asociativă a interpreților reprezintă acei factori improvizatorici pe care logica autorului îi ține în permanență sub observație.

Aluziile bizantine devin cîntare psaltică declarată în cei *Șapte psalmi* pe versuri de Arghezi. Rolul solistului este determinant, pianul subliniază numai, uneori, recitativele, sau însoțește la unison scările modale cîntate de voce, „umbră" sortită să coloreze spațiul de joc al sunetelor. Momentele-cheie ale ciclului de lieduri sînt, de altfel, neacompaniate — în spiritul muzicii de strană ale cărei melisme nu suportă suprapuneri sonore. Gravitatea psalmului I („Ruga mea e fără cuvinte"), sensul ludic al psalmilor II și III, efectele concentrate de coloratură în V (de pildă un tril la pian, lung și rar sugerînd bătaia de toacă), dramatismul psalmului VI și melopeea fără cuvinte, de o misterioasă și tragică transparență, a ultimului lied — fac din ciclul amintit o capodoperă a muzicii de cameră, un scenariu complex și în același tip de o mare simplitate emoțională.

Nicolae Brînduș își face vasale nu numai simetriile sonore, ci și pe cele ale devenirii ființei. Printre „personajele" sale se numără nu numai interpreții, cu tipologii voit recurente, ci și ascultătorii și nu mai puțin — compozitorul însuși.

Recurența tipologiilor. O atitudine similară (aceea de a face din poem un „instrument" la îndemîna cititorului, îndemnat să recepteze după propria sa structură și cultură ceea ce e poetic într-o prezentare de situații, personaje și gesturi autentice; aceea de a vedea în poet un regizor care urmărește predeterminarea întîmplării) o are, printre poeți, Ioana Ieronim. Desigur nu e nouă în poezie arta recurenței tipologiilor (împrumutată din teatru) dar felul liber în care Ioana Ieronim își lasă personajele să conlucreze (după tipul *freies Zusammenspiel)* constituie o notă inedită în peisajul liric contemporan. Personajele din *Vară timpurie* (1979), *Proiect de mitologie* (1981) și *Cortina* (1983) par de altfel tipuri ideale, nu persoane precise, a căror descriere amănunțită urmărește mai degrabă producerea unei iluzii de realitate: marionete, joc de umbre în spatele unei cortine subiective, despre care se știe că sînt mînuite dar care nu par defel a fi. Revenirea acestor tipuri ideale formează o „periodicitate percepută" care muzicalizează textul, alcătuind un balet cu scene uneori burlești, amestecuri de cruzime și colorisme rafinate, disonanțe, linii melodice capricioase și fugace, rupturi de simetrie, etc. Lumea e un teatru, nimic nou; dar cum „cîntă" laolaltă, în deplină independență: băieți în salopete murdare de var, femei încărcate de sacoșe, adolescenți străvezii reparîndu-și bicicletele, îndrăgostiți în blugi zdrențuiți, funcționare bîrfind mieros, strigîndu-și „cu voce astenică disperarea funcționărească", funcționari „cufundați în sine ca într-un mîl verzui", prăfuiți asemenea plantei agățătoare care a făcut înconjorul biroului pînă s-a ajuns în cele din urmă pe sine, excursioniști orășeni „cu torsul îngroșat" care își caută la munte un chip ideal, care rîd cu gura plină și se uită drept la tine" din fotografii, chelnerițe amorfe ștergînd masa, „folia de plastic verzuie tocită" în zăngănitul vaselor și al cuvintelor ieșind „precum peștii morți din apă", surori care îngrijesc bătrîni muribunzi „gîndind la pruncul ce doarme singur acasă", țărănci care „îți descifrează viața orb, precis / cum ar apuca între palme / șalele fratelui bolnav", casnice tipicare robotind întruna, ștergînd totul" pentru cine ar

putea să vină în casă pe neașteptate". eroi la pensie, coafori dandy „cu mîini de pianist", diplomați, pensionari chirciți la televizor cu „flăcări umile verzui pe creștet", avocați care au dezlegat urzelile omenirii dar a căror gură a rămas „un semn îngust de mirare", bărbați tirani, intelectuali corcoliți de neveste și mătuși ca să umple cu fișe sertarele, „coconi de aur" din casa cărora nu lipsesc prăjiturile vanilate, semidocți, femei ușuratice, intelectuali uscați și singurateci, ratați, îndrăgostiți furtunoși *(Allegro assai)*, critici pentru care adevărul e o grădină suspendată, o cortină trasă pe scripeți („minunea minunilor! însorite glezne trec prin fața / ochiului spart al ferestrei"), servitoarea visînd să-și cumpere din economii o casă la țară, zidari, etc.

Lumea descrisă de Ioana Ieronim e de un opulent pitoresc, în contrast cu scriitura riguroasă, aproape ascetică a poetei. Deși fotografiază cu exactitate și ironie mahalaua atemporală bucureșteană, vad pentru cultura orală, folclorul urban, colocvialitatea rostirii „blugiștilor", linia versului ei urmează o linie pură, impasibilă, voluntar despuiată de emoție. Dramele de periferie stîrnesc meditația, actrița „cu gură imensă roșie, istoria (cum altfel?) în pudră compactă" și poetul mediocru mic și slab „dar ființa lui se măsoară în plumb" care își vizitează rudele într-un cartier mărginaș stîrnesc compasiunea („sînt priviți peste garduri, ei nu privesc în jur"), bunica țărancă odinioară, acum orășancă, petrecîndu-și ziua cu tinerea casei și cumpărăturile, împletind drept odihnă „ciorapi de lînă / să aibă tinerii cînd s-or duce la munte" — îți strînge inima, mahalagiul care scormone prin gunoaie pentru ca Fiul să-și cumpere în mod balzacian argintărie te indignează, locatarii de bloc comentînd noutățile și mîncînd smochine pe banca din față *nu* te fac să zîmbești, nici bătaia dintre geloșii de mahala nu poate fi urmărită cu veselie, nici activitatea Intendentului (de bloc), personaj din basmele nordice parcă („aproape pitic / el nu se uită niciodată la nimeni / dar îi are pe toți în registre / cînd cum prin cine își dau banii de întreținere" — *Duhul locului)*. Poezia Ioanei Ieronim este o *Povestea vorbii* modernă, ceva — în principiu —

C-da 5737 coala 13

căutînd să claseze, precum, de pildă, *Îndreptătorul bețivilor* de Anton Pann, personaje care trimit la figuri anterioare, la „modele" clasice, „purificate" de calități particulare, deși în aparență acestea există din belșug. Chiar și în numele proprii („Nelu Năstase, filosof") cititorul trebuie să descopere unul comun, o calitate sau noțiune generală. Dar, spre deosebire de Anton Pann și de alții care l-au precedat în intenție, poeta nu are încredere în viața cuvintelor, în putința lor de a descrie realitatea („Demult au fost ucise cuvintele / dar ele, din neamul șerpilor, păstrează aparențele vieții / pînă departe, pînă tîrziu" — *Desen naiv*). Stilul ei, lucid, lipsit de patetism, este prin urmare exact contrariul lumii pe care o descrie. În numeroasele portrete pe care le face *Poetei*, personaj principal în toate cele trei volume, acest contrast e sugerat prin lecturile din poezia veche, făcute în plin „vuiet al vieții": „În autobuz citesc poezii din sec. XII era noastră" *(Scrisoare)*; „În bucătăria albă, fără amintiri / se petrec minunile unui vechi poem / dragoni și domnițe, delfini înțelepți"... *Conversație nocturnă)*; în metrou, „sub lumină crudă / în hipnotica ei capcană citește despre / Sir Walter Raleigh, cel care-a cîntat / suav la urechea domnițelor" *(Zeul citește)*; „e primăvară, citesc poeme de dragoste / de acum o sută de ani", etc. Acest contrast între lecturi uitate și clocotitoarea ambianță, această nevoie de liniște („dacă în vacarmul nesfîrșit / dacă în neîncetata curgere de fraze / dacă în agitația și teama / și jocul și prefăcătoria / cu măști supraetajate / ...cineva le-ar da să guste / din miezul liniștii" — *Fantasma liniștii* trădează secretul scriiturii impasibile, severe, „nordice" al Ioanei Ieronim: nevoia de liniște, de parfumul nevăzut al lucrurilor („între cuvinte se răsucește o frunză de iasmin"). Precum castelana din *The Lady of Shalott*, poeta știe că numai locuind „miezul liniștii" își poate desăvîrși broderia. *Cortinele* ei au rostul rîurilor de proverbe într-o *Povestea Vorbii*: leagă fascicole de viață esențializată, te fac să meditezi la principalele momente ale existenței. Primul vers dintr-un grup alcătuind o cortină apare totdeauna subliniat, ca o lovitură de gong: *„De fapt* / gheare fine, clipele / zgîrie țărîna / *și oricum* / urma alege / *Păi atunci* / na și ție o cană cu vin de ulucă" *(Cortină)*.

Muzicalitatea volumelor e asigurată nu numai de recurența tipologică, de periodicitatea portretelor, ci și de aceea a gesturilor, decorurilor, sunetelor. Cinci poeme poartă titlul *Decor*, patru — *Indicație scenică*, trei — *Indicație regizorală*, altele se numesc *Recuzită, Indicație de costum, Scenă de gen, Regie de sunet*. Peisaje industriale („nori industriali violeți, purpurii — ploaia neagră / pe bucle de sîrmă, lacrimae rerum), șantiere (printre colții metalici / fragede rădăcini ale ierbii / sorb o clipă lumina"), culoare de metrou (coborîrea *ad inferos*), peisaje cu luciu de nichel incoruptibil, birourile prăfuite, trenurile, tramvaiele, avioanele, „benzile celeste ale șoselei", piețele, apartamentele de bloc, mahalalele în demolare, cofetăriile, etc. — într-un cuvînt, toate mediile în care evoluează personajele — revin în mod ritmic, uneori suav creionate, de cele mai multe ori în amănunt brutal descrise. Gesturile personajelor revin și ele, revin unele expresii, colocvialisme. („Dup-aia am plecat". „Of, că toate mergeau pe dos." „P'ormă cînd s-au așezat lîngă noi mucoșii ăia..." *Recitativ — pentru voce gitană)*. Viața are sunetul materiei („tu, un sunet / pe apele dintre viziuni" — *Nocturnă)* și se aude ritmul ei de „tuse, foșnet, respirații", „piano-pianissimo", zăngănitul materiei dense, șuierul alunecării „măștilor translucide, moi / arătînd mișcarea lentă dinăuntru", vuietul mașinilor de mare tonaj, rumoarea tîrgurilor, chiotele petrecerilor, tăcerea „casetofonului Orion". Numeroasele titluri muzicale pe care le poartă poemele Ioanei Ieronim sugerează adevărata viață a materiei: fața ei imponderabilă, de sunet, de necunoscut parfum. Așa cum personajele poemelor poartă de obicei bluze și maieuri pe care se află imprimate desene și cuvinte care le trădează adevărata față (LOVE ME pe pieptul unui adolescent, un cal verde pe tricoul unui băiat de la munte, *Tigers* pe bluzele oranj ale zidarilor), poezia îmbracă vestmintele muzicii, în care se poate simți mai liberă „chiar imitație fiind". Pe vestmintele poematice se pot citi deci titluri de

Nocturne, *Pastorale*, *Canoane*, *Recitative*, *Monodii*, indicații de *Tempo giusto*, *Allegro assai*, *ad libitum*, etc. Arhitectura muzicală a cărților Ioanei Ieronim e, precum pentru „lancea unei turle / de la anul o mie", minuțios elaborată.

V. Muzică imaginară

„Nu atît în vis cît în starea de delir dinaintea somnului şi mai ales după ce am ascultat multă muzică, simt un fel de acord între culori, sunete şi miresme. Atunci mi se pare că sînt zămislite toate, tot atît de tainic, de raza de lumină, ca să se contopească după aceea într-un minunat concert. Mireasma garoafelor stacojii are asupra mea o putere magică în totul neobişnuită: fără să vreau, mă cufund într-o stare visătoare şi aud atunci, parcă venind de departe, crescînd şi apoi spulberîndu-se, sunetele clarinetei".

E.T.A. HOFFMANN [1]

Aceste rînduri din *Kreisleriana* romanticului Hoffmann ar fi, poate, un punct de plecare spre muzica lui Octavian Nemescu, spre lumea sa „imaginară" care încearcă muzicalizarea senzaţiilor vizuale, cu partitura văzută ca un vocabular al corespondenţelor între culoarea reală şi simbolul muzical imaginar. Experienţa sa este deocamdată unică şi nu poate fi asemuită nici cu mesajul dadaist al lui Cage, care aducea un instrumentist în scenă lăsînd apoi publicul să-şi asculte în deplină tăcere respiraţiile, bătăile inimii, „rumoarea naturală" socotită a fi adevărata muzică, nici cu experienţele americane avînd la bază meditaţia Zen — şi

[1] E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, în *Opere alese*, E.L.U. 1966, trad. Valeria Sadoveanu.

care sînt de fapt concerte-test (precum concertul care testează limita răbdării, descris de Baconsky în *Corabia lui Sebastin*: un sunet *sol* ţinut la infinit, publicul părăseşte sala, cine rămîne e aplaudat fiindcă percepe ceea ce, la un moment dat nu mai putea fi perceput!).[1]

„Muzica imaginară" a lui Octavian Nemescu e o încercare de transpunere a senzaţiilor în note muzicale: o decodificare a adevăratei partituri pe care o constituie natura. Faţă de celelalte trepte ale evoluţiei sale (de la serialism la armonicele naturale — am amintit la capitolul respectiv că Octavian Nemescu e unul din „întemeietorii" acestei direcţii — şi la muzica electronică) acest fel de a înţelege muzica în chip de contemplare activă a sunetului e o adevărată cotitură. Intenţia arhetipală şi simbolismul sonor puteau fi descifrate şi în celelalte „clase de compoziţie" ale autorului" — în *Combinaţii în cercuri, Patru dimensiuni în timp* (dintre care piesa *Iluminaţii*, avînd şirul armonicelor naturale pe fundamentala *do)*, în metamuzical-conceptualistele *Sugestii* din a cărei „clasă de compoziţie" face parte *Cumpăna porţii* (1975—1976) în *Concentric* (în care arhetipuri din epoci diferite sînt retopite într-o „magmă" sonoră), în *Memorial* (radiografii sonore ale memoriei) şi *Ulise* în *Spectacol pentru o clipă* (1974) — în care se încerca maxima concentrare —, dar mai ales în *Gradeaţia* (1982), „frescă muzicală destinată ambianţei sonore a mînăstirii Voroneţ" realizată la studioul de muzică electronică din Gand (Belgia): din care Raluca Ianegic a realizat o adevărată „judecată de apoi" în dans — o frescă a mişcării întru totul potrivită cu intenţia autorului; precum şi în *Natural* (1983), muzică electronică sugerînd naşterea eternităţii din timpul unidirecţional (un sunet unic din care se desprind „regnurile" — mineral, vegetal, animal, uman — ca dintr-un Arbore al Vieţii) şi în care factorul timbral e dominant.

Această înclinare către hermeneutica sonoră — a descifrării cosmosului prin muzică — s-a concretizat la

[1] A.E. Baconsky, *Corabia lui Sebastian*, ed. Cartea Românească 1978, p. 42.

Octavian Nemescu și în volumul *Capacitățile semantice ale muzicii*[1] — care investighează posibilitățile muzicii de a fi un mijloc de contemplare activă, de purificare morală și acustică", „un efort ce țintește traversarea straturilor culturale spre natura profundă, superioară și purificată a lucrurilor și nu în direcția inversă arătată de dadaismul de factura celui lui Cage, adică spre întoarcerea la natura anarhică, senzorială, primitivă și cotidiană". (Este oare muzica altceva decît spectacol ? Este ea o cale de cunoaștere individuală și nu colectivă, o stare de spirit ce depășește mijlocul artistic, o forță filosofică, vindecătoare, ontologică ? În *Wahrheit und Methode*, Gadamer demonstrează că „esența artei înseamnă adresare — chiar dacă nu e nimeni de față pentru a asculta sau a privi"[2], că această reprezentare pentru cineva ține de caracterul ludic al artei (mai mult însă decît în jocul copilului cu păpușa, care n-are spectator), că numai în *spectator (ascultător)* opera de artă își atinge deplina semnificație. Abia cel care nu participă simte cu adevărat jocul — care e jucat pentru el și în el, nu pentru jucător. Această structură spectaculară nu se anulează nici măcar în cazul — de pildă — al muzicii de cameră, care e destinată în fond interpreților și nu publicului.

Acestei teorii post-heideggeriene Octavian Nemescu îi ripostează nu numai teoretic (subliniind riscul comunicării golite de cunoaștere, a lipsei semnificației și sensului în înfruntarea absurdului, hazardului, arbitrariului, arătînd că semnul muzical, imprimat de elemente psihologice, poate capta vibrațiile ascunse ale naturii), ci și practic : cu ajutorul *muzicii imaginare*. Noul fel de muzică pe care îl propune are rolul de a-l preface pe interpret în spectator și invers, de a-l face pe ascultător să comunice cu el însuși ; ideea este de instaurare a unei arte active, a modificării lăuntrice. Linia melodică ajunge să se depene în chiar interiorul

[1] Octavian Nemescu, *Capacitățile semantice ale muzicii*, ed. Muzicală 1983.

[2] Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, *ed. cit.*, p. 102—105.

ființei (străvechea meloterapie implica și ea o maximă interiorizare) : un fel de căutare a esenței sonore, a sunetului fundamental, protoplasmă a forței vitale (cunoscut numai de propriul purtător) ; sunetul care precede primul strigăt al nou-născutului, sunetul despre care în antichitate se credea că atrage sufletul în corp și determină numele fiecăruia.

Octavian Nemescu propune o cale de a capta muzica ascunsă a vibrației cristalelor, razelor, a mișcării florilor, apelor, viperelor, a miresmelor pămîntului, într-un cuvînt : starea unificării simțurilor prin muzică. Iată, de pildă, în *Cromoson* sau *Cîntarea Obiectelor* („cromo-son" de la „cromos" și „sonus") în ce fel se petrece muzicalizarea senzațiilor vizuale după criteriul culorii și al contextului luminos (soare, umbră, lumină artificială). Partitura cuprinde un vocabular al corespondențelor între culoare reală sau simbol muzical imaginar, comunicat prin note muzicale, desene grafice și un text care sugerează timbrul obiectelor „muzicalizate".

Pentru culoarea VERDE, de pildă, partitura începe așa : „Privește la lumina soarelui și ascultă îndelung ; cu auzul interior, cîntarea ierbii, a frunzelor, a arborilor, ca și cînd crengile, frunzele pomului, cîmpul cu iarbă, livada, pădurea, ar vibra așa" : (urmează acordurile, din ce în ce mai complexe, notate cu scriitura muzicală obișnuită). Un desen prezintă apoi spațializarea structurii melodico-armonice în obiect (un fel de sori verzi ale căror raze par rădăcini) și urmează descrierea, în cuvinte, a reprezentării timbrale : „Imaginează-ți linia melodică armonizată ca și cum ar părea să exprime cu fiecare sunet, acord, voința și în același timp aspirația foarte lentă, treaptă cu treaptă ascendentă, a grăuntelui de muștar încolțit spre acordul înverzit, culminant, ramificat în intense vibrații... a mineralelor absorbite în molcome prefaceri... ce sînt cu fiecare sunet înzecite... dar mai ales imnul lentissim, rarissim, al rocilor de pămînt în ascendență sonoră, de la vibrația straturilor inferioare spre cele superioare... și urcușul spre lumină al cîrtițelor-sunete... sau implorarea susținută, tot mai intensă, glisată, gradat amplificată, a vegetale-

lor — sau șuieratul vînturilor de iarnă subterană respirate de rădăcinile ierburilor, gradat transfigurate în plămînii coroanei, nervurilor... ce se aseamănă întrucîtva cu acordurile vibrate ale suflătorilor de lemn. Toate pe linia melodică în Major acordate".

Același procedeu folosit pentru ROȘU aduce linii melodice de cromatisme șerpuite, pentru PORTOCALIU cromatisme mai năzdrăvane, cîte două sau trei urmate de terțe, cvarte (spațializate ca niște limbi de flăcări în jurul ascultătorului-interpret) ; GALBEN are o linie melodică de terțe mici și secunde mari, sugerînd muzica extrem-orientală, fiecare vibrație izvorînd mereu, după consumarea unei desfășurări melodice, de la același sunet — cu tendința de lărgire superioară a ambitusului ; VIOLETUL e notat în registru ultra-grav, evocînd vibrațiile trombonului în piano, „tînguirile multiplicate ale spinilor însîngerați, nevrednici ...plînsul mustului ce fermentează" ; ALBUL, în fine, produce sunete care își află corespondentul în chiar corpul celui care ascultă, „localizîndu-se" vindecător : *mi*, „calea" — în genunchi ; *fa diez*, „instinctul" — în pîntece ; *sol*, „pulsul vieții", — în inimă ; *la*, „fapta" — în mîini ; *si bemol*, „presimțirea" — în nări ; *do*, „vederea" — în ochi ; *re* „rațiunea" — în creier ; *mi* de sus, „duhul adevărului", ca o aureolă. Melodia obiectului alb devine un „iezer" de vibrații blînde, „luceferi, smirmă". Pentru culorile combinate, de pildă BRUN, se percepe o dinamică polifonică, în trei registre (cel acut, de roșu și portocaliu, va avea o dinamică mai rapidă, etc.). Precum se vede, simbolurile culorilor folosite de Octavian Nemescu sînt cele europene (ba chiar, după cum recunoaște însuși autorul, de sorginte bizantină).

Dar nu numai lumea înconjurătoare poate fi punctul de pornire în asemenea momente de concentrare muzicală. O altă lucrare *(Crezi că vei putea singur ?* — scrisă în 1980) e alcătuită dintr-o melodie de sunete-simboluri, pentru care auzul interior nu mai e condiționat de nici un alt simț complementar. Poate că într-adevăr unul dintre cele mai importante izvoare al acestui tip de melodie (în care intervalul *do -mi bemol*, de pildă, e percutant ca o săgeată, sunetul *fa* liniștitor ca

o cămașă, etc.) este muzica bizantină. Interiorizarea, lupta cu dezordinea și tentațiile sinelui, războiul cu nevăzuta „rădăcină a răului" era poate cel mai important țel al cîntăreților din Bizanț. O profundă cunoaștere a istoriei muzicii, a sensului evoluției și atomizării ei, obsesia straturilor de arhetipuri muzicale și a memoriei unificatoare, este în permanență vizibilă în lucrările lui Octavian Nemescu. Strigătele, sclipirile disparate, momentele de extrem fortissimo pe o pînză ultrafină de motive muzicale și implorări arhaice din *Concentric*, sau unduirile de ape, „greierii cosmici" atacați de izbucnirile lumii diurne, disonante, din *Combinații în cercuri*, prevesteau deja extrema interiorizare a „muzicii imaginare". Această „viziune și dimensiune verticală a artei, mai apropiată de vocația și contextul spiritualității românești", în opoziție cu mentalitatea istorizantă, poate fi într-adevăr o soluție de re-apropiere a omului de datele fundametale — este însă, în orice caz, un mod de a incita la gîndire, la problematica general-umană. Chiar dacă nu vor fi alți compozitori (sau poeți, fiindcă textul care însoțește partiturile „muzicii imaginare" este de-a-dreptul poezie) care să urmeze „soluția" lui Octavian Nemescu, felul său de a gîndi îi va îndemna totuși să privească arta sunetului (și a cuvîntului) cu alți ochi.

Postludiu

Ce diferență între părerile hegeliene, după care muzica ar cere atît de des ajutorul verbului și al poeziei fiindcă este o artă incompletă[1], incapabilă să-și atingă expresivitatea deplină prin numai forțele proprii — și considerațiile modernilor de pildă ale lui H. Dufrenne[2], după care expresivitatea muzicală ar fi o adevărată culme, drept care celelalte arte, chiar reprezentative, ar revendica „puterea de a imita muzica", de a o lua drept model, ca pe un adevărat privilegiu! Drumul deschis de Schopenhauer și Nietzsche, după care muzica trimite la izvoarele expresive ale limbajului, într-un efort umăr-la-umăr cu poezia de a-l smulge prozaicului[3], rămîne de fapt cel mai bătut. Dacă muzica are nevoie de cuvînt uneori e pentru că încearcă unirea cu acel Cuvînt nedomesticit de concept, cuvîntul care întruchipează pur și simplu prezența umană (vocea umană fiind medium-ul estetic universal: toate instrumentele nu sînt decît „măști" ale vocii umane). Așa cum lecția simfoniei al IX-a de Beethoven a dovedit după lunga „așteptare" a celor trei părți, că omul (vocea umană) dă adevărata încoronare a sensurilor, muzica modernă își propune să continue această căutare permanentă a fondului dionisiac în care expresia poetică și expresia muzicală au rădăcini comune. Chiar dacă în poezia contemporană „greul tonaj" al prozaicului nu mai reprezintă un pericol care trebuie cu orice preț evitat, ba chiar a devenit o tentație, verbul nu poate evita un anume ritm care este totdeauna de esență muzicală. La fel, nenumărate sînt tentativele contemporane de a dezvălui cu ajutorul cuvintelor și vocii efecte subjacente ale sunetelor muzicale — în *Stabat mater* de Penderecki ostinato-ul cuvintelor scandate ca niște bătăi de clopot, lungirea vocalelor ca într-un ecou de gong; în *Cinq renchants* de Messiaen vocea cu efecte de percuție; mult răspînditul *Sprechgesang* care începînd cu *Pierrot lunaire* de Schoenberg a instaurat modulațiile vorbirii propriu-zise — ș.a.

[1] Cf. Hegel, *Despre artă și poezie*, II, ed. Minerva 1979, selecție și note de Ion Ianoși, pp. 114—152 unde sînt selectate principalele fragmente din *Estetica*, II, cu privire la asemănările dintre muzică și celelalte arte: poezia e văzută ca „totalitate care unește în sine cele două extreme, artele plastice și muzica" iar „raporturile de ton și expresia melodică nu sînt... în măsură să realizeze complet creațiile imaginației poetice." (p. 140). „Arta cuvîntului posedă, în ceea ce privește conținutul său și modul de a-l expune, un cîmp... mai întins decît celelalte arte". p. 141, etc.

[2] „L'expressivité dans la musique est à son comble, et c'est pourquoi peut-être la plupart des autres arts, même representatifs, revendiquent comme un privilège de pouvoir imiter la musique" — M. Dufrenne, *La Poétique*, P.U.F. p. 62.

[3] Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Wilhem Goldmanh Verlag, München, Band 587.

Dacă pentru Nietzsche acest izvor comun al muzicii și poeziei (fondul imemorial și tainic ce poate fi numit Natură sau Dionysos) e o dovadă că muzica se află la originea mitului, pentru Lévy-Strauss mitul e, dimpotrivă, la originea muzicii[1]. După Nietzsche, mitul se exprimă mai bine în muzică, după Lévy-Strauss — în limbajul verbal. Cele două direcții mai stîrnesc și azi dialoguri contradictorii, dar nici referirile la mit n-au stabilit vreo „supremație" a sunetului sau a cuvîntului. Aceasta este de fapt, practic, inutil de stabilit, de vreme ce atît poezia cît și muzica au același țel, de „transformare a lucrărilor către interioritate și invizibil"[2], de întoarcere spre „spațiul inimii".

Un cunoscător de poezie care își propune să înțeleagă muzica va depăși mai lesne impasul impresiilor

[1] Claude Lévy-Strauss, *Mythologiques* și *Le Cru et le Cuit*, *ed. cit.*

[2] Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Gallimard, p. 251.

de moment, va ști să reflecteze asupra adevăratelor semnificații sonore, nemaisimțind nevoia să-și imagineze tablouri sonore ce nu reprezintă, de fapt, decît false imagini (de pildă, succesiunea gamelor ascendente și descendente din choralul de Bach *Von Himmel kam der Engel Schar BWV 607* nu-i va sugera unui cititor de poezie cohortele de îngeri care urcă și coboară ci pacea pe care o aduce în suflet mișcarea fermă și sigură a gamelor). La fel, un meloman care depășește prin reflecție semnificația concret-programatică, care e familiarizat cu forța de generalizare psihologică și logica lăuntrică a construcțiilor muzicale, care știe să aprecieze elocvența autonomă a muzicii, va înțelege mult mai rapid adevăratele sensuri ale unui poem. „Antrenamentul" în muzică îl face pe poet să depășească momentele de anchiloză a spiritului, iar muzicianul care e și un activ cititor de poezie nu va fi niciodată „înghețat" sufletește, ci va respinge cu degajarea unui adevărat *homo aestheticus* lenea gîndirii și prejudecățile[1]. În fața amenințării forțelor dezintegratoare, poezia și muzica, mai mult decît orice altă artă, rămîn embleme ale luptei pentru perfecționarea sinelui, sînt cu atît mai indispensabile cu cît scot la iveală interioritatea a tot ce există, viața vieții. Poezia pentru muzică și muzica pentru poezie joacă adesea rolul prințului care trezește frumoasa adormită. Amîndouă risipesc cu atît mai bine somnul spiritului. A le folosi pe amîndouă în zidirea de sine înseamnă a pune la temelie nu unul, ci doi meteori, două fragmente dintr-o stea care își continuă drumul în spațiu.

[1] Nina Cassian, *Bekenntniss zu Sinn und Notwendigkeit des Schreibens*, în *Grenzüberschreitungen oder Literatur und Wirklichkeit*, ed. Walter Neumann (autor și al selecției de texte), Bremerhaven 1982. : „Singura agresivitate a artei constă în faptul că emoționează, că atacă lenea gîndirii și prejudecățile".

Cuprins